

诺顿音乐断代史丛书

文艺复兴音乐

1400-1600年的西欧音乐

阿兰·阿特拉斯 著
孙红杰 译

Allan W. Atlas

RENAISSANCE MUSIC

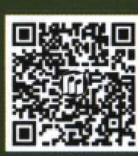
Music in Western Europe 1400—1600

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN



诺顿音乐断代史丛书（The Norton Introduction to Music History）是美国诺顿出版公司于二十世纪后期策划的一套音乐史系列丛书，共有六部专著组成，分别由各个断代史领域的著名学者执笔，反映了当今音乐研究的新成果，堪称西方音乐断代史论的优秀文本。这六部音乐断代史以周密详实的史实论述、深入地道的音乐剖析、视野广阔的文化诠释和条分缕析的清晰体例赢得了学界的普遍赞誉，在英语世界被广泛采用为音乐专业研究生（及本科生）层面的重要教学和研究参考书目，同时也是广大音乐爱好者深入了解音乐的必备读物。诺顿音乐断代史丛书延续了诺顿出版公司传播音乐学术的优秀传统，为西方音乐历史演进及其人文蕴涵的深入研究提供了引发思考的论域和视角。

《中世纪音乐》 理查德·霍平 (Richard H. Hoppin)
《文艺复兴音乐》 阿兰·阿特拉斯 (Allan W. Atlas)
《巴洛克音乐》 约翰·沃尔特·希尔 (John Walter Hill)
《古典音乐》 菲利普·唐斯 (Philip Downs)
《浪漫音乐》 列昂·普兰廷加 (Leon Plantinga)
《二十世纪音乐》 罗伯特·摩根 (Robert P. Morgan)




分类建议 音乐理论
ISBN 978-7-5523-2808-0
9 787552 328080
定价：228.00 元

诺顿音乐断代史丛书

文艺复兴音乐

1400-1600年的西欧音乐

阿兰· 阿特拉斯 著
孙红杰 译

Allan W. Atlas

RENAISSANCE MUSIC

Music in Western Europe 1400—1600

W.W. 诺顿出版有限公司
提供版权

上 海 音 乐 出 版 社

图字：09-2012-737
图书在版编目（CIP）数据
文艺复兴音乐——1400-1600年的西欧音乐 / [美]阿兰·阿特拉斯著；孙红杰译. －上海：上海音乐出版社，2024.2
（诺顿音乐断代史丛书）
ISBN 978-7-5523-2808-0
Ⅰ. 文…　Ⅱ. ①阿…　②孙…　Ⅲ. 音乐史－西欧－1400-1600　Ⅳ. J609. 56
中国国家版本馆 CIP 数据核字（2024）第 011399 号

文艺复兴音乐——1400-1600年的西欧音乐
[美]阿兰·阿特拉斯 著
孙红杰 译

责任编辑：于　爽
责任校对：顾韫玉
装帧设计：翟晓峰

出版：上海世纪出版集团　上海市闵行区号景路 159 弄　201101
　　　上海音乐出版社　上海市闵行区号景路 159 弄 A 座 6F　201101
网址：www.ewen.co
　　　www.smph.cn
发行：上海音乐出版社
印订：上海盛通时代印刷有限公司
开本：640×935　1/16　印张：67　插页：4　图、谱、文：1072 面
2024 年 2 月第 1 版　2024 年 2 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-5523-2808-0/J · 2598
定价：228.00 元
读者服务热线：（021）53201888　印装质量热线：（021）64310542
反盗版热线：（021）64734302　（021）53203663

诺顿音乐断代史丛书

文艺复兴音乐

1400-1600年的西欧音乐

"诺顿音乐断代史丛书"中译本总序

杨燕迪

在音乐史的学术研究中，断代史是一种业已成熟、且具有厚重积累的专门化著述类型。与一般"音乐通史"横贯音乐古今发展的漫长历程不同，音乐断代史着眼于某个相对自足而界限分明的历史分期，以更为精细的眼光和更为仔细的笔触考察与叙述该断代中音乐风格和音乐文化的发展轨迹及内在脉络。而有关西方音乐历史的断代，音乐学界早已达成基本共识——中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典、浪漫、二十世纪，这六个断代已经成为西方音乐史研究的基本单位与依据，尽管上述断代的内在义理、年代界限甚至命名称谓仍在不断引发争辩。因此，由各个断代史的权威学者所撰写的通览式专著，就成为各断代史研究的标志性成果和标准性指南。从某种意义上说，这些断代史论著不仅是音乐史教学和研究的权威教材与参考书，也代表着音乐史研究在某一阶段的学术高度和学科水平。

美国纽约的诺顿出版公司［W. W. Norton & Company］系英语世界中最著名的权威教科书和参考书出版社之一，其推出的各学科（包括音乐学科）论著一直被公认是高质量的具有"官方标准"地位的品牌图书。英语世界二十世纪以来诸多具有里程碑意义的音乐学名著都出自这家出版社——其中就包括我们中国读者已经相当熟悉的保罗·亨利·朗的《西方文明中的音乐》。[1] 二十世纪中叶前后，诺顿公司即联手当时美国几位最具代表性的音乐学家推出了一套至今

1. Paul Henry Lang, *Music In Western Civilization*, New York, 1941. 顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀中译本，贵阳：贵州人民出版社，2000年版；2009年重印。

仍在发生影响的音乐断代史论著。这其中包括古斯塔夫·里斯的《中世纪音乐》[1]和《文艺复兴音乐》，[2] 曼弗雷德·布考夫策的《巴洛克时代的音乐》，[3] 阿尔弗雷德·爱因斯坦的《浪漫时代的音乐》[4] 以及威廉·奥斯汀的《二十世纪的音乐》。[5] 这几本既是专著又是教材的断代史，由于作者的权威性和论述的全面性，在很长一段时间中对英语世界乃至世界范围内的音乐史教学和研究产生了不可否认的引领性作用。

时至二十世纪末及新世纪初，上述几部断代史论著自然已不能反映学术研究的进展和思想角度的变迁，况且原来的系列中缺少一本古典时期的专著——这一直是“诺顿老版音乐断代史”的一个缺憾。于是，诺顿公司从1970年代开始，约请当今美国各音乐断代史领域中富有声望的顶尖级学者，陆续推出了完整的新版“诺顿音乐断代史丛书”——该丛书的英文原名为The Norton Introduction to Music History。由于写作和出版的严肃与认真，这套丛书的第一部自1978年面世以来，全部六本迟至2005年才终于出齐。按出版顺序先后，这六部论著的作者和书名分别是：理查德·霍平的《中世纪音乐》；[6] 列昂·普兰廷加的《浪漫音乐：十九世纪欧洲音乐风格史》；[7] 罗伯特·摩根的《二十世纪音乐：现代欧美音乐风格史》；[8] 菲利普·唐斯的《古典音乐：海顿、莫扎特与贝多芬的时代》；[9] 阿兰·阿特拉斯的《文艺复兴音乐：1400—1600年的西欧音乐》；[10] 约翰·沃尔特·希尔的《巴洛克音乐：1580—1750年的西欧音乐》。[11] 这六部论著还配有各位作者专门负责选编的六部谱例荟萃选集［Anthology］，以进一步加强

1. Gustav Reese, *Music in the Middle Ages*, New York, 1940.
2. Gustav Reese, *Music in the Renaissance*, New York, 1954.
3. Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York, 1947.
4. Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era*, New York, 1947.
5. William Austin, *Music in the 20th Century*, New York, 1966.
6. Richard H. Hoppin, *Medieval Music*, New York, 1978.
7. Leon Plantinga, *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, New York, 1984.
8. Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York, 1991.
9. Philip G. Downs, *Classical Music: the Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, 1992.
10. Allan W. Atlas, *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600*, New York, 1998.
11. John Walter Hill, *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750*, New York, 2005.

读者对各个断代史中音乐本身的感知和理解。

这六部音乐断代史以周密详实的史实论述、深入地道的音乐剖析、视野广阔的文化诠释和条分缕析的清晰体例赢得了学界的普遍赞誉，在英语世界被广泛采用为音乐专业研究生（及本科生）层面的重要教学和研究参考书目，同时也是广大音乐爱好者深入了解音乐的必备读物。上海音乐出版社与国内音乐学界的相关学者通力合作，决定以认真负责的学术精神实施这一具有重要意义的音乐西学翻译出版工程，是为国内音乐学同仁和众多乐迷朋友的福音。推出这套重要的音乐断代史丛书中译本，必将从根本上改善和推进国内的西方音乐研究、教学与鉴赏，必将有助于国人更加深入地理解和认识西方音乐文化，进而必将对建设中国自己的音乐文化、发展中国自身的音乐事业发挥积极作用。

《诺顿音乐断代史丛书》中译本六卷的总量估计约三百五十万字。我们为此成立了专门的翻译工作委员会，由资深教授领衔把关，制定相关翻译准则，邀请相关青年学者参与翻译工作，并将这一工程纳入学科建设的相关项目计划。我们希望在保持译稿准确性和流畅性的同时，尽量保留和维护原著的学术规格和质量。为此，这套丛书中所有的脚注、参考书目和索引在中译本中都保留了原文，以便读者进一步查阅。音乐方面的专业译名基本以人民音乐出版社的《牛津简明音乐词典》（第四版）为准（但也酌情进行了调整）。由于参与此项翻译工程的人员较多，工作量较大，具体翻译的难点和问题也较多，译稿中存在误差一定在所难免，在此敬请各位读者批评指正。

2012年12月于上海音乐学院

前　言

前言具有某种“告白”性质，借此机会，作者可以做一些声明，表达一些感谢，并能以“第一人称”来写作（只有在此才不至于为教科书的“体例”所不容）。我这里所要做的，也不外乎如此。

本书的读者对象被预设为三个群体：一是初学十五、十六世纪音乐的本科音乐专修生；二是想对某个时期做集中性概览同时却不奢望成为该领域专家的研究生（如果此书能诱使某些学生去对奥克冈或维多利亚的音乐做更进一步的深入钻研，那自然更好）；三是早期音乐的广大乐迷朋友——如果没有他们，那么，那些技艺精湛的合奏乐团的迅猛发展，那些在香气弥漫的教堂里举行的音乐会，那些致力于传播早期音乐的唱片，就都将在很大程度上沦为徒劳了。

除理查德·霍平的《中世纪音乐》之外，我们——我指读者和作者——这本书所涵盖的时间范围（十四世纪末到十七世纪初）要比“诺顿音乐断代史”系列中的其他著作都略长一些。不过，虽然中世纪所涵盖的时间更长，但文艺复兴（这个术语在“前言”之后就会消隐不见，直到“结语”中才会再现）时期所保存的音乐产品在数量和种类上却要更多一些。因而，描绘文艺复兴时期的音乐图景，需要一把格外大的“刷子”。

书写一部十五、十六世纪的音乐史，可供采用的体例非常丰富。在最高层面上，我们采用的是编年史体例，即依次讲述各个时段的全部内容。在此框架之内的最关键问题在于“谁”或“什么”该被置于具有重要驱动力的中心地位——作曲家？还是音乐？我倾向于让“音乐”自身作为主导，而作曲家个体（相对其“作品”而言）则被设定为了“第二小提琴声部”，以至于同一位作曲

家会跨越不同章节出现。

既然音乐是最重要的核心，所以我会采取音乐自身所需要的无论何种叙述方式。由此，本书的第一部分主要描述了1380—1420年代不同地域的风格差异（英国和欧洲大陆各占了一章，不时我也会打通二者）。第二、三、四部分则依次论述了总跨度为一世纪（1420—1520年代）的三代作曲家，各部分均涵盖了弥撒曲、经文歌、世俗歌曲、器乐这四块内容。第三部分还辟出一章论述了十五世纪的音乐赞助现象。第五、六部分（其时限是从1520年代到大约1600年）再次切换了叙述模式，虽仍有个别章节在论述特定的体裁，但大多数章节却是在处理着更为宽泛的论题：宗教信仰、词乐关系、音乐理论、印刷产业，以及地域特性——因为其中有两个章节重新聚焦于英国。

本书对一百零二个作品或乐章做了细节性论述，它们被收录在了与这本教材同步发行的《文艺复兴音乐谱例集》[*Anthology of Renaissance of Music*]（简称《谱例集》）中。至于《谱例集》中未予收录、教材文本中也没有示例的作曲家和作品，通常也是不怎么被提及的。当然，我也坦率地承认，某些作品之所以被我在《谱例集》中收录或节选在教材文本中，仅仅是因为我觉得它美妙动听：音乐绝不是只供"解剖"的，而是可以萦绕心怀。

我也不介意在书中提出一些未作解答的问题。如果某位本科生被要求去参阅写于更早时期的另一部文艺复兴音乐断代史，继而发现其"只是据实讲述"（而不提出问题）于是对此书心生喜爱，我会视之为一种恭维而感到欣慰。当然，我也致力于"据实"讲述，不尚虚构，但我承认其中存在一些我们尚不知晓且也无从知晓的问题。

我们不要指望通过阅读音乐史教科书而成为音乐史学家，因为那是荒谬的想法。不过，凭我多年讲授文艺复兴音乐的教学经验来说，了解十五、十六世纪音乐的最佳方式，就是借助于它自身那立体多维的"声部"构造。我在书中设置了两项计划，以帮助学生获得直面该时期书面文本的体验。一项计划叫做"档案中的历史"[Learning from Documents]，让学生大致了解学者们在解释某些十五世纪档案文件时所必须具备的素养；另一项计划是"编订一首尚松"[Editing a Chanson]，即编订安托万·比斯努瓦[Antoine Busnoys]的一首歌曲，这是贯穿于整个学期的一项既富于挑战、也富于教益（我希望如此）的学习任务。读者

们很快会发现，这不是优柔寡断者所能胜任的工作。

本书在两个方面不同于“诺顿音乐断代史”系列中的其他著作。首先，它没有遵照惯例以讲述历史-文化背景的章节开篇，取而代之的是，书中穿插了十个我称之为“历史插图”[*intermedi*]的章节，每张“历史插图”都把镜头聚焦于某几年内发生的突出事件，其论题范围非常广泛——从介绍某地由谁统治、其经济形势如何，到讲述宗教方面的剧变性事件及其对视觉艺术和文学艺术的影响，再到说明油炸馅饼的烹饪配方和邮递包裹的送达周期。其次，从历史编纂学视角对“文艺复兴”这个术语所做的讨论被放在了全书的结语部分，我相信等学到那里的时候，这两百年间的音乐已在读者耳边萦绕不散了。

致 谢
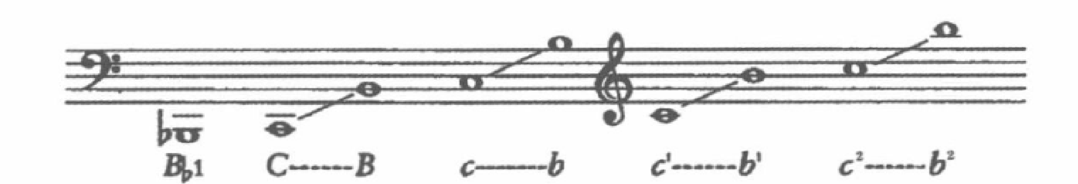
本书没有哪个章节不曾受惠于他人的学术贡献。在此，我要对帮助我完成此书撰写工作的朋友们公开致谢。

希金斯[Paula Higgins]、欧文斯[Jessie Ann Owens]、普莱泽[William Prizer]早在我写出第一章之前，就已通读了包含细节描述的长大提纲，并在我写作的后期提供了另外的帮助，他们每一个人都影响了此书的最终面貌。我有幸提前拜读了利曼·珀金斯[Leeman Perkins]那出版在即的著作——《文艺复兴时期的音乐》[*Music in the Age of the Renaissance*]。自我动笔以来，我以"轰炸"之势向丹尼斯[Dennis Slavin]咨询了大量的问题和想法，他那孜孜不倦的"唱反调"姿态，已近乎可以用"英勇"来形容。伴随写作计划的开展，我需要的帮助越来越多，许多友人和同事成为了我随时可以求助的智囊，只需我打个电话或串个门即可，他们是——简[Jane Bernstein]、劳伦斯[Lawrence Bernstein]、斯坦利[Stanley Boorman]、贝丝[Beth Bullard]、大卫[David Cannata]、鲁思[Ruth De Ford]、丽塔[Rita Fleischer]、芭芭拉[Barbara Hanting]、赫伯特[Herbert Kellman]、乔尔[Joel Lester]、罗伯特[Robert Marshall]、霍尼[Honey Meconi]、弗洛伊[Floyd Moreland]、马丁[Martin Picker]、约瑟夫·庞特[Joseph Ponte]、弗雷德[Fred Purnell]、霍诺拉[Honora Raphael]、威廉[William Sherzer]、科林[H. Colin Slim]、帕梅拉[Pamela Starr]、约瑟夫·斯特劳斯[Joseph Straus]、珍妮弗[Jennifer Thomas]、安德鲁[Andrew Thomasello]、加里[Gary Tomlinson]、利奥[Leo Treitler]、罗布[Rob Wegman]、理查德[Richard Wexler]，他们不仅纠正了我的错误，也节省了我的时间。

其中某些朋友阅读了此书的部分章节并提出了完善意见，如简、劳伦斯、鲁思、朱利安[Julian Grimshaw]、芭芭拉、罗宾[Robin Leaver]、安妮[Anne Stone]、彼得[Peter Wright]、劳拉[Laura Youens]等。霍尼、帕梅拉对此书提供的援助已超越了他们的职责范围：他们不仅事先通读并评议了全书的手写稿，还在各自的教学过程中使用了这本教材，并为我收集了同学们的反馈意见。一句"谢谢"远不足以表达我对他们的感激之情。

一些在读或已毕业的学生曾帮助我搜集、分类、检查、校对、翻译文献资料，其中有纽约城市大学研究生院的博士生卡罗莱娜[Carolina Carey]、马克·安森-卡特赖特[Mark Anson-Cartwright]、亚历山德拉[Alessandra Ciucci]、约瑟夫[Joseph Darby]、克丽丝廷[Kristine Day]、德博拉[Deborah Dimasi]、加勒梅[J. Gareme Fullerton]、苏珊[Susan Jackson]、马克·波廷杰[Mark Pottinger]、伊恩[Ian Quinn]、迈克尔[Michael Sumbera]、伊丽莎白[Elizabeth Wollan]、塞文[Sevin Yaraman]；还有国际音乐文献资料库[RILM]的工作人员，以及女王学院的安娜[Anna Bottazzi]。纽约城市大学研究生院图书馆、休利特-伍德梅尔公共图书馆[Hewlett-Woodmere Public Library]的工作人员减轻了我的工作负担，尤其是供职于后一个部门的米莉森特[Millicent Vollono]，有着奇迹般的工作效率。感谢诺顿出版公司那令人称奇的团队：苏珊娜[Suzanne La Plante]对我有求必应，迈克尔[Michael Ochs]给了我持久的鼓励、可靠的理由和有益的常识性建议；玛尔塔[Martha Graedel]有惊人的组织技巧，苏珊[Susan Gaustad]在修订我的手写稿时体现了无与伦比的熟练和机敏，她提出的数百条修订建议和质询意见都使本书增色良多。肯尼思[Kenneth Yarmey]在谱例安排方面做了高度专业化的工作。杰弗里[Geoffrey Marshall]、马克·西克立克[Marc Sicklick]、佩格[Peg Rivers]、莱纳[Lenna Florence]、巴里[Barry]、克莱尔[Claire]也都值得我郑重言谢（缘由无需交代）。此外，还有我感激不尽的索恩[Thone]和埃里克[Erik]，他们忍受了我闭关写作二十个月间那隐士一般的存在。

本书所用的音高体系标记：



文艺复兴音乐的史学论题

（代导读）

孙红杰

西方音乐史上的“文艺复兴”（Renaissance）时期，在学术研究中面临许多争议。作为近代学者释读过往时创用的一个术语，[1]“文艺复兴”一词的含义和用法都在经历变化。在指称一场“运动”（复兴古代希腊的文学艺术）的狭义概与指称一个“时期”（此间的观念变迁引发了深刻的社会变革）的广义概念之间，学者们赋予它丰富的诠释性意义。而它作为一个历史断代的起始时间问题，在学界也引起了持久、广泛的讨论。[2]有学者建议在“文艺复兴”和“巴洛克”之

---

1. 史学界通常认为，儒勒·米什莱（Jules Michelet, 1798—1874）发表于1855年的《法兰西历史》（*Histoire de France*）率先将“文艺复兴”一词引入了通史论域，布克哈特（Jacob Burckhardt, 1818—1897）于1860年发表《意大利文艺复兴时期的文明》（*Civilization of the Renaissance in Italy*）后，该词语逐渐成为通用的历史学术语。最早使用这一称谓的音乐史著作是奥地利音乐学家安布罗斯（August W. Ambros, 1816—1876）发表于1868年的《文艺复兴至帕莱斯特里纳之间的音乐通史》（*Geschichte der MusikimZeitalter der Renaissance biszu Palestrina*）。
2. 关于文艺复兴时期的起点，有“1400”“1430”“1300”“1450”等多种看法。选择1400年作为起点的主要依据是：人文学科此时已明显升温，“重生”的概念开始流行，法国和意大利的风格已趋于融和，为法-佛兰德作曲家的国际化音乐风格的形成奠定了基础。这种意见具有代表性，因为出自里斯（Gustave Reese, 1899—1977）、阿特拉斯（Allan W. Atlas, 1943— ）、珀金斯（Leeman L. Perkins, 1932—2022）之手的三部文艺复兴音乐断代史著作都（至少在名义上）采纳了这种划分。选择1430年作为起点是安布罗斯（August Wilhelm Ambros, 1816—1876）率先采用的方案，此后常被援引。安布罗斯依据的是十五世纪音乐理论家廷克托里斯（Johannes Tinctoris, 1435—1511）于1470年代发表的一则非正式宣言——“在饱学之士眼中，问世于四十年前或更早时期之作，绝无一部值得表演”。由此倒推四十年进行审视，安布罗斯注意到此时迪费（Guillaume Du Fay, 1397—1474）一代步入了成熟期，弥撒套曲的写作已愈发普遍，欧洲大陆作曲家已然吸收了英国作曲家偏好的三和弦式的织体风格，而且十四世纪那种驱动力较弱的节奏运动已然让位于十五世纪那更为流动的节奏风格。以1300年为起点的代表性学者是里曼（Hugo Riemann, 1849—1919），这种断代方案纳入了整个“新艺术”时期，视之为文艺复兴音乐的序幕，由此也使音乐史上的文艺复兴时期在时间和地域上契合了文学和视觉艺术中的同名时期。十四、十五、十六这三个世纪构成了相对完整的“有量记谱”时代，出现了等节奏型技术，形成了三种写作复调声乐曲的固定形式，英国的和弦式风格大行其道。以1450为起点的断代方案，是将“新艺术”时期划作了中世纪的尾声。更多分歧意见参见Lewis Locwood, “Renaissance” , in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Oxford: Oxford University Press, 2001), ed. Stanley Sadie, vol. 21, pp. 179—186.

间再划分一个[1]（Mannerism）时期，以弱化"文艺复兴"作为断代标签的失当性；也有学者否认在西方音乐史上存在"文艺复兴"时期，因为此间与古代传统相关的音乐创作是直至单声歌曲（Monody）和早期歌剧出现的1600年前后才昭然显现的，而此时已步入巴洛克时期；[2]还有学者认为应把十五、十六两个世纪分别划入"中世纪晚期"和"近代初期"[3]，从而取消"文艺复兴"这个断代。

本书作者阿兰·阿特拉斯（Allan W. Atlas, 1943—）在结语部分指出，无论我们将十五至十六世纪的西欧音乐称作什么，这些差异都只是名义上的，并不对那段历史本身产生影响，而不同的名义实际上体现的是我们看待同一事物的多种方式（边页702）。为此，只要我们意识到"名实有别"这一常态（如同名唤文静者不必因生性鲁莽而改名），便不妨继续使用"文艺复兴"这个标签。

作为早期音乐研究的重要对象之一，文艺复兴音乐史学长期致力于如下一系列课题（其中某些彼此密切关联）的研究：

一、重要作曲家传材史料的搜集、甄别、研读和批评。这项工作的开展所依赖的是宫廷、教堂、政府或教会机构留下的各类文牍、档案（规章、诏令、账本、票据、函件等）、图书、器具，以及幸存的个人藏品或遗物（乐谱、书信等）。这项永恒的研究课题需要卷入大量的实证性工作，需要研究者具备深厚的

---

1. "矫饰主义"（Mannerism），亦称"微妙艺术"（Arssubtilior），是一种在节奏、和声、织体、结构或词乐关系等方面"刻意求工"或"着意增趣"的创作倾向，以精巧复杂为美，智性化程度较高，表现性意味明显。其具体手法如：晚期经文歌中的等节奏型技术，弥撒曲中处理定旋律声部的多重卡农、非同步节拍、唱名和数字象征等技术，牧歌和尚松中亦步亦趋精心渲染词义的音画手法（绘词法），以及晚期牧歌中密集使用的变音和声等。这种风格大约在1520年代开始出现，并一直延续到十世纪末期、十七世纪初期。
2. 参见Edward Joseph Dent, *Alessandro Scarlatti: His Life and Works* (London: Edward Arnold Publishers, 1905)。
3. 德国音乐学家赖因哈特·施特罗姆（ReinhardStrohm）认为十五世纪音乐与中世纪传统一脉相承，应被合理地视为"晚期中世纪"。参见Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*(Oxford: Clarendon Press, 1985; Oxford University Press, 1991, rev. ed.); *Rise of European Music, 1380—1500*(Cambridge: Cambridge University Press, 1993)。将十六世纪音乐文化与"近代初期"相联系的观点可见于Iain Fenlon (ed.), *Music in Medieval and Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981)。阿特拉斯在此书结语中提到，如果我们将视线从文雅人士这类精英群体身上移开，投向更广阔的社会大众，则十六世纪出现于经济、工农业、家庭结构、通俗文化领域的新现象，实际上一直持续到了十八世纪末，故宜视之为"近代初期"。

历史学、语言学（尤其是古文字学）、档案学素养。该领域取得的进展（多体现为传记和传记批评著作）往往能对其他课题的研究产生重要的推动作用。

二、乐谱的译制和编订。其中不仅需要对早期记谱法中的存疑符号进行释读，也需卷入判定作品著作权这项复杂的任务。有时是对佚名之作进行考证，推测其素材源头、风格依属、作者身份；有时是对署名之作予以判别，例如它出自什么时期？在何处、为何人抄写？有何用途？署名是否可靠？等等。如下一个事实有助于我们认识到这项任务的困难性：《新格罗夫音乐与音乐家辞典》（*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*，2001）中的若斯坎（Josquin des Prez, c. 1455—1521）作品目录中列有315部作品，其中有136首被列入了“可疑或误判”之列。在据称由他所写的作品中，约有四成仅可见于他逝世以后（甚至是在他辞世二三十年后）出现的手抄本或出版物中，于是有了一句调侃的妙语：“若斯坎死后写的经文歌比他生前还多。”[1]

三、包括曲集、教材、论文在内的原始音乐文献。具体涉及制作和印刷工艺、制谱样式、曲目结构、体裁倾向、写作技巧、文论思想、受众群体、使用情况、流传范围等话题。

四、音乐技术语言的源头和发展脉络。与之相关的研究内容包括：作曲家的职业生涯轨迹、师承情况、个人风格、社会关系、主要影响；乐派的划定以及对主要人物的追踪；音乐体裁之间的区别、联系和相互影响；制约音乐传播的地缘、人缘、籍缘、亲缘、职缘因素；音乐风尚的变迁情况等。

五、音乐及音乐家与其所处时代的关系。例如，音乐如何受到当时的政治、经济、宗教、社会、文化、艺术等因素的影响；音乐家的社会身份、职业理想、生活处境、与赞助人的关系、艺术声望的持续与演变情况等。

六、音乐理论及其相关的观念立场。尤其聚焦于记谱法、音程测定方法、调式理论、和声与对位规则、词乐关系等问题。

---

1. 这是1540年一位德国音乐出版商转述他人的话语，出自一位知名人士（或为马丁·路德）之口。Gustave Reese&Jeremy Noble, “Josquin Desprez” , in *The New Grove High Renaissance Masters*,ed. Stanley Saide(New York: Norton, 1984), 65—83；本书作者阿特拉斯在边页257页转引了这一说法。

七、音乐的音响化实践[1]方式。尤其是口头即兴与书面记谱两种传统之间的关系问题。相关研究涉及体制惯例（如弥撒仪式或世俗典礼的活动程序、宫廷里对不同器乐形式的职能划分、教堂唱诗班的人员管理情况等），审美观念（如自然女声、乐器在宗教音乐实践中的合法性问题，装饰的得体性，词乐关系问题等），资源条件（如乐器性能、唱诗班规模、表演场所及其音响环境等），操作实践（如乐器配置、歌唱方法、装饰音等）等方面。

八、音乐的教学传播活动。具体涉及唱诗班歌童的学习经历、行会音乐家的成才之路、贵族子弟的才艺修养、专业音乐学院的训练程序、乐派的传承情况、音乐教育制度、音乐在通识教育中的地位、音乐教材的使用情况等话题。

九、音乐社会生活。涉及风俗性节日中的音乐活动，行会音乐家的日常生活与音乐实践，音乐体裁的应用情况，音乐演出场所，城市、宫廷、教堂的音乐赞助活动，皇廷、教廷、王廷礼拜堂以及主教座堂、联合会教堂、普通教区教堂的音乐制度、文献资料、重要活动。其中关于音乐赞助行为的研究，具体会涉及赞助人的家族史、政治立场、统辖区域、活动范围、社会关系、赞助实力、音乐趣味、个人才艺等话题。

文艺复兴音乐的史学研究成果异常充实，对于几乎所有重要作曲家都已有作品专辑（*Opera Omnia*）被编订出版；重要的乐派、体裁、风格、技法、手抄本、印刷物、理论问题、音乐中心、赞助人等，都得到了深入的专题研究；围绕某些专题还创立了相应的学术刊物；[2]断代史著作也非常丰富。

古斯塔夫·里斯、阿兰·阿特拉斯、利曼·珀金斯、理查德·弗里德曼在

---

1. 在此我以“音响化实践”一词来称呼我们通常所说的“表演”。窃以为，对宗教音乐或某些自娱性的音乐而言，“表演”一词并不能准确传达“performance”的含义，因为这个中文语词预设了某种展示性的意图，而伴随崇拜、祈祷、忏悔、休闲等实际功用的音响化实践，并没有这层意味。英文的“performance 意义上指代“践行”的过程和结果。

2. 如：*JRBM, Journal of Renaissance and Baroque Music; MMR, Masters and Monuments of the Renaissance; RCM, Renaissance Church Music; RCM, Renaissance Church Music; RMF, Renaissance Music in Facsimile; RRAM, Recent Researches in the Music of the Renaissance; TCM, Tudor Church Music...*

其各自的断代史名著[1]中采用了不同的讲述方式。里斯采用了国别史的写法，从法国、低地国家、意大利的文艺复兴音乐语言，讲到这种语言在西班牙、葡萄牙、德国、东欧诸国（匈牙利、波西米亚、波兰、南斯拉夫）和英国等地的扩散和发展。阿特拉斯采用了编年史的写法，以三十到五十年为时间单位，将巨幅卷轴缓缓铺开，"逐帧"显示音乐的体裁、风格、理论等话题在不同时期内的发展情况，其中还穿插了十幅基于个别年份的"历史插图"（*Intermedio*），以便对壮观图景做局部"特写"。珀金斯采用了体裁史的写法，从十五世纪基于分化的地方传统而得以固化的旧体裁和旧风格，讲到十六世纪基于国际化传播和优势融合而确立的新体裁和新风格。塔拉斯金（1945—2022）的六卷本"新牛津西方音乐史"未就"文艺复兴音乐"设立单独的卷次，而是在第一卷——《记谱法诞生之初至十六世纪》[2]的第11—19章论述了十五至十六世纪的音乐。此间他也大体上采用了体裁史的框架，从常规弥撒套曲（第12章）、十五世纪的经文歌、尚松、早期器乐（第13章）、仿作弥撒曲（第14章），讲到十六世纪的教堂音乐、新兴器乐体裁（第15章）、模仿式复调乐曲（第16章）、方言世俗歌曲（第17章），再讲到路德宗的教堂音乐、威尼斯的复合唱音乐（第18章）、单声歌曲以及幕间剧（第19章）。弗里德曼采用了文化史的写法，将音乐置于其所被教授、抄写、创作、使用、赞助、思辨、谈论、消费的历史情境中加以审视。"剑桥音乐断代史系列"中的十五、十六世纪卷[3]则共同采用了专题史的体例，以结构化视角分述诸如史学研究、创作类型、术语及概念、理论与实践、原始资料、音乐体裁、音乐接受、权力话语、音乐场域、音乐机构、音乐观念等话题。翁加罗的断代史著作[4]以普通读者为对象，较少聚焦于音乐本体（仅论述音乐体裁

---

1. Gustave Reese, *Music In the Renaissance* (New York: W. W. Norton & Company Inc, 1954); Allan W. Atlas, *Renaissance Music* (New York & London: W. W. Norton & Company Inc, 1998); Leeman L. Perkins, *Music in the Age of the Renaissance* (New York & London: W. W. Norton & Company Inc, 1999); Richard Freedman,*Music in the Renaissance* (New York & London: W. W. Norton & Company Inc, 2012).
2. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. 1: *The Earliest Notations to the Sixteenth Century* (Oxford & New York: Oxford University Press, 2005).
3. Anna Maria Busse Berger & Jesse Rodin (ed.), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019); Iain Fenlon& Richard Wistreich (ed.), *The Cambridge History of Sixteenth-Century Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015).
4. Giulio Ongaro, *Music of the Renaissance* (London & New York: Bloomsbury Publishing PLC, 2003).

的一章有所涉及），而是更关注音乐所维系的创作和表演主体，以及音乐所被创作、表演和传播的社会环境。不同的书写体例各有长处，使我们得以从不同的角度观察文艺复兴时期的音乐文化图景。

文艺复兴时期有着不同于中世纪的崭新时代风貌，置身其间者有明显的时代优越感，他们激情赞美着自己所处的时代，视之为人类文明彼时企及的最优状态。这种时代优越感究竟从何而来？我们从该时期的整体风貌中可以窥得一些缘由。

文艺复兴音乐的时代风貌

一、这是一个觉醒的时代。文艺复兴时期见证了人文主义思潮的全面升温和普遍影响。人性的觉醒体现为，自中世纪以来被原罪和禁欲思想统治了千年之久的欧洲人，又重新意识到了人性之尊、人体之美、人生之乐、人力之伟，并最终推动了人学之兴。这股质疑神学权威、宣扬人性尊严、反对禁欲思想、倡导人性解放的强劲思潮，约在十四世纪萌芽，到了十五世纪开始产生影响，及至十六世纪已席卷整个欧洲，并渗透到了欧洲人的社会生活和文化生活领域。生活在这个时代的艺术家们，虽未抛却荣耀上帝、侍奉恩主的角色意识，却也不再自视为羞耻的罪人和卑微的仆人，而是对自我的身份和价值有了清晰的认知。随之而来的，是其对人生意义的积极探寻，对人生境遇的高度关切，对人生抱负的全力施展，以及对人生乐趣的欣然享受——凡此融化为文艺复兴艺术家对待尘世生活的充沛激情。[1]正是这样的激情促使世俗音乐在沉寂千年之后走

1. 最能表明俗世情怀的音乐家，是十六世纪下半叶声名显赫的大师——帕莱斯特里纳（Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525/6—1594）。这位以虔敬姿态和保守风格写作典范式宗教音乐、令无数信徒深深倾倒的作曲家，在五十四岁（1580）丧妻之际决意申领圣职，却在宣誓入职、接受过削发礼并领取了首笔圣俸之后，背誓悔约、还俗再婚。而此时，他那位在八个月前染病身故的原配妻子（为他生养了三个儿子）“尸骨未寒”。什么样的女子能在这位礼拜堂大师的心目中占据那原本已许诺给了上帝的位置？答案是：一位富孀。她那殷实的家产，动摇了这位“穷主事”（帕莱斯特里纳自称）的心志。另有一事可作“注脚”：这位名扬国际的大师，面对罗马皇帝（1568）和曼图亚公爵（1583）的授职邀请，两度因索价过高而无缘赴任。

向了全面繁荣，积极“入世”的姿态也部分地造就了音乐家们周游列国、频繁择业、广泛结交、力争上游的生活常态。

二、这是一个狂欢的时代。人文主义思潮出现于受禁欲思想主导的中世纪之后，由此奠定了“纵欲狂欢”的基调。在重申人权和张扬人性的过程中，人体成为了审美对象，使得性感时装、裸体人像、情色文学开始盛行。人身不再（只）是罪恶的化身，而是成了享乐的主体，因而激发身体快感的性爱活动，不仅成为或显或隐的艺术主题，更成为时人津津乐道的社会话题。文艺复兴时期盛行的纵欲风潮是对中世纪禁欲思想的报复性补偿，如果说大斋节[1]是“斋前”狂欢，那么文艺复兴初期则像是“斋后”狂欢。

三、这是一个复兴的时代。人文知识领域对于古代文化的兴趣在十五世纪后期首先开始在音乐理论著作中产生反响，毕达哥拉斯、柏拉图、亚里士多德、亚里士多塞诺斯（Aristoxenus, c. 375—fl. 335 BC）、托勒密、奥维德、维吉尔、西塞罗、昆提利安等古代先贤的思想和言论也频繁出现在音乐学者的论文中。格拉里安（Heinrich Glarean, 1488—1563）的调式理论，维琴蒂诺（Nicola Vicentino, 1511—1575/6）的变音学说和词乐关系观，加利莱伊（Vincenzo Galilei, 1520—1591）的古今音乐之辨，梅（Girolamo Mei, 1519—1594）的调式基质论，扎里诺（GioseffoZarlino, 1517—1590）对古典精神要义的概括，卡奇尼（Francesca Caccini, 1587—1640）的诗乐关系新说等，无不维系着古代传统。伴随遗留的古希腊音乐片段在十六世纪后期进入音乐家的视野，复兴古代的兴趣也开始显现在音乐的实践活动中，维琴蒂诺对复古式微分音键盘乐器的调制，格拉里安为古代诗作谱写的单声旋律，“卡梅拉塔”（Camerata）艺术家对古希腊单声风格的重建和对古希腊悲剧的复兴等，俱为切题的例证。总之，在十六世纪末期为新时代（巴洛克初期）指明方向的诸多风尚——对变化音程的运用，对诗乐融合理想的追求，对简易主调织体的探索，对音乐情态效应的痴迷——都深刻得益于彼时音乐家对古代思想风尚的复兴。

---

1. 大斋节（The Lent Period）：天主教称四旬斋节，东正教称谢肉节，以纪念耶稣开始传教前曾在旷野守斋四十日。节间，十四岁以上天主徒不能吃肉（但鱼例外），十九到五十八岁的天主徒需要在每周五以及圣灰星期三和耶稣受难日只吃一餐。

四、这是一个开放的时代。伴随既有的观念体系和行为秩序在遭到冲击和撼动后逐步瓦解，曾经分明且牢固的界限趋于松动，边界地带开始呈现出活跃的增生状态，发展的契机近在眼前。在音乐中，上述开放趋势尤其体现在以下四个方面：首先是宗教精神与世俗精神的交融。千年以来始终强调人性罪恶的神学思想，在受到人文主义思潮浸染后出现了一批旨在调和神学与人学思想的神学人文主义者。他们主张把人文主义的治学方法应用到《圣经》文本及教会元老们的著作上，强调回归本源，承认原典的权威性，他们重新审思了“人”在基督教神学中的地位，围绕“人如何获得拯救”这一中心命题发表了富于启迪的洞见，且都在一定程度上肯定了人的尊严以及人的尘世生活的价值。其次体现为音乐生活中地缘关系的密切化以及——由此使得——不同乐派之间的广泛交往（由此导致了跨派人物的出现）和超越旧时地域传统的国际化音乐风格（例如法-佛兰德的智性化风格）的形成。再次是不同音乐体裁之间的相互渗透，例如，经文歌的写作技巧会被移植到弥撒曲中，尚松中的曲调或织体会被用在弥撒曲中，牧歌中的表达语汇会被吸收到尚松和利德中，早期尚松中的叠歌趣味会在比良西科中得到强化。复次是不尚封闭的“作品”观以及——与之相应——作曲家对表演者所持的开放包容心态，为此他们允许表演者因势制宜地改换乐器配置，即兴地添加装饰音和对位声部，抑或省略、改写某些声部。这体现了口头即兴传统与书面构思传统之间的交互渗透关系。

五、这是一个转型的时代。当新思潮兴起、既有界限被突破、开放领域之间发生交融、旧传统经历发展等共同产生的影响久而久之也得以固化时，就会形成具有广泛辐射效果和深刻历史意义的转型。例如，宗教改革及其对抗运动在引发信仰世界的剧烈震荡后，重新划定了欧洲的宗教音乐版图，继而也深刻影响了音乐家的社会活动和创作方向。在音乐中还有一些正处于转型之中的重要方面：一是器乐与声乐的关系格局，二者的融合已逐渐成为与无伴奏歌唱并行的新常态，但尚未企及巴洛克时期那种共同繁荣的局面；二是调式和声中已然出现了明显的调性化倾向，但尚未完成向调性和声的转变（也要等到巴洛克初期）；三是伴随纵向和声思维的日益凸显，复调音乐中依次处理各个声部的“横向”写作正在向同时处理多个声部的“纵向”写作转型，这为巴洛克时期盛行的通奏低音织体做出了必要的准备。下文在论及文艺复兴时期具有的承前启

后的历史意义时还将论及更多转型的方面。

六、这是一个创造的时代。音乐家对自我身份与价值的强烈意识，助长了他们在音乐事务上的创造力，不仅作曲家们乐于在作品中彰显其个人风采，或融入明确的自传性信息，

表演者们也乐于在面对乐谱时一显身手，即兴添加装饰音甚或对位声部。貌似悖谬的是，最能反映文艺复兴作曲家创造力的，是此时盛行的“借题发挥”式仿作（Parody）实践，即选取时人已然熟知的音乐素材，显示其赋予之全新可能甚至化“平凡”为“非凡”的独特创意。创造力的萌发，以其对作品形式维度的高度看重而流露出“内化”转向（与有关作品用途的“外部”考量保持平衡），推进了作品概念、音乐自律观以及作曲家职业的发育。

七、这是一个发现的时代。伴随基于中世纪宗教信仰的认知体系被打破，缺口处投向外部世界的“一瞥”唤起了世人对未知世界的狂热好奇心，探索发现成为了时代风尚。探索古代世界光辉人性和卓绝文艺成就的文艺复兴运动，探索未知领地的“大航海”运动，探索信仰体系如何适应现实生活的改教运动，都产生了深远而又广泛的轰动效应。文艺复兴时期的音乐家重新走上了发现人性、发现自然的道路，他们积极寻求着“合规”“得体”之外的新尺度，乐于对任何事物探索新的可能。理论家探索了自然理性法则在音律测定、乐器调制、和声规则、调式体系中的运用潜能；作曲家开始比以往更借重于包括音响质地、结构比例、情态效应在内的审美感性因素；凡此为感性和理性两种因素的融合开辟了新的空间。

八、这是一个孕育的时代。文艺复兴时期被广泛视为欧洲近代史的开端，这一说法虽然整体上并不契合于欧洲音乐史的进程，[1]但这一时期在某些方面也可谓“直指当下”。作品概念的萌生，作曲意识的强化，以及套曲思维（尤以十五世纪出现于英国的五乐章定旋律弥撒套曲最为典型）、声部建制（十五世纪上半叶已出现近代通用的包含低对应声部<Bass contrapuntal>的四声部配置）、主题意识（十六世纪中后期在器乐作品中出现了以醒目的特征化素材来引领形式建

1. 就欧洲音乐史而论，文艺复兴音乐仍然是当前所谓的“早期音乐”（early music），归属于“近古”初期。

构的进程并开掘素材潜能的倾向）、音响对峙（例如在十六世纪后期复合唱中划分不同的音响体并赋予其角色分工的意味）、交响理念（此指十六世纪下半叶威尼斯作曲家兼用合唱与乐队的写法）、主调织体（十六世纪末出现了由通奏低音伴奏的单声风格）等创作倾向，都产生了绵延至今的回响。

文艺复兴音乐的历史地位

整体认知文艺复兴时期的另一种有益方式，是将它置于历史发展的前后语境之中，以审视它在哪些方面践行了承前启后的历史使命。

一、音乐的体裁与形式方面。文艺复兴时期从中世纪继承了圣咏、经文歌、弥撒曲等宗教音乐体裁的传统并充分加以发展。此时空前繁荣的经文歌和弥撒曲，经历了它们在音乐史上的最后一段黄金时期，因为在随后的巴洛克时期，伴随清唱剧、受难曲、教堂康塔塔等大型宗教声乐体裁出现，经文歌、弥撒曲已不再具有中心地位。无伴奏歌唱艺术在这一时期经历了最后的黄金阶段，有器乐参与的宗教音乐体裁在经历过文艺复兴时期后逐渐成为常态，及至巴洛克时期，几乎所有宗教声乐体裁都有了乐器甚至是乐队的参与。源自中世纪经文歌的方言宗教音乐体裁[1]在文艺复兴时期蓬勃发展，它们为巴洛克以后的受难曲（德语）、清唱剧和康塔塔（意大利语、英语、德语）奠定了基础。方言世俗歌曲在中世纪经历了漫长的边缘化处境，此时获得了长足的发展，意大利牧歌、德国利德等体裁由以往的单声形态发展为复调形态（偶尔也加入乐器），继而又呈现出向调性和声转化的普遍倾向。文艺复兴末期的单声歌曲促进了一系列新旧音乐体裁的传承、演变与发展，它承袭了维拉内拉、独唱牧歌、坎佐内塔等旧时代的复调声乐体裁（衍生自它们的改编曲），并也推动了歌剧、室内康塔塔等同时代声乐套曲体裁的发展。十六世纪末还是器乐得到重要发展的第一个历史时期，为巴洛克和古典时期器乐的繁荣奠定了基础，声乐与器乐的关系格局

1. 具体涉及会众歌曲（Congregational song）、英语圣诞歌曲（Carol）、意大利语圣灵赞歌（Laude spirituali）、德语众赞歌（Chorale）等。

此时开始出现历史性转折。自由创作的文艺复兴器乐曲直接指向了未来世纪，成为巴洛克众多重要器乐体裁的先驱：坎佐纳（Canzona）发展为奏鸣曲，利切卡尔（Ricercare）发展为赋格曲，托卡塔（Toccata）发展为前奏曲。键盘音乐在作曲技术方面对后世有明确的预示性，尤其体现在主题趣味和调性感方面。

二、音乐的风格与技法方面。和声与对位风格在文艺复兴时期并存的格局具有承前启后的意义。对位风格（如在弥撒曲中）以其注重横向声部线条的独立性，可以说继承了中世纪盛行的多声思维；和声风格（如在意大利牧歌中）以其纵向的和弦思维，则为巴洛克主调风格奠定了基础。高声部用人声、低声部用乐器的表演形式（常见于文艺复兴时期）更直接地指向了巴洛克主调风格。中世纪后期那种彼此独立、鲜明对比的声部关系，在文艺复兴盛期转向了彼此一致、相互依赖的关系状态。文艺复兴时期盛行的智性化技术与风格，不仅延续了古希腊毕达哥拉斯学派的音乐观，即音乐依赖于数学式的理性基础，也是衔接中世纪和巴洛克的桥梁。以佛兰德乐派为代表的复调对位技法得到了充分发展，经文歌、弥撒曲中频繁出现的巧技与复杂性（如多重卡农、渗透性模仿、数控结构等），是对中世纪智性化写作技术（如等节奏型经文歌中的差位镶嵌技术）的继承，也为赋格、卡农、复杂变奏等巴洛克时期的智性手段铺垫了基础。智性化写作技术彰显并也激发了人的创造性，由此也体现了中世纪和文艺复兴时期的内在连续性。文艺复兴后期盛行的复合唱形式与协唱风格也从属于一个联贯的风格脉络之中。[1]“协唱风格”作为“协奏风格”的对等概念，其成熟完善是在十七世纪，但十六世纪的复合唱音乐已经在许多方面为它做了铺垫。协唱风格丰富了音乐的织体和曲体形式，拓展了音色和音响效果的可能性，并以其蕴藏的角色意味和立场关系，赋予了音乐形式以“戏剧性”的潜能，增强了音乐语言的表现力，为器乐融入以声乐为主体的“宏大叙事”媒介提供了方便，并协助冲破了宗教音乐对乐器的禁忌，从而大大提升了器乐的尊严和品格。单声歌曲体现了审美风尚从文艺复兴向巴洛克的变迁：它既是卡梅拉塔艺术家

---

1. “复合唱”（可被视为中世纪交替圣咏的复杂化形式）不等于“协唱”，前者更强调形式（使用至少两个人声组合），后者更强调风格（如音响对比、声部对话、角色竞争）；但二者也具有某种联系甚至内涵上的交集，都密切维系着织体概念。某些复合唱音乐具有协唱风格，但协唱风格未必非依赖于复合唱这种形式。

复兴古代理想的媒介，也是蒙特威尔第（Claudio Monterverdi, 1567—1643）的“第二实践”思想的示范。单声歌曲还预示了美声唱法的繁荣，其旋律风格富于装饰和表情、富于戏剧性和感染力，对演唱者提出了不同于复调声乐的新要求：敏锐、细腻、专注、真诚。

三、音乐的思想和理论方面。文艺复兴声乐作品（如弥撒曲、经文歌、牧歌、尚松）中对词乐关系的强调，源自于自古希腊就有的古老观念，即“音乐植根于文本”。这一观念在中世纪的宗教音乐（圣咏、经文歌、弥撒曲）中被谨慎奉持，在文艺复兴时期也有深刻体现，及至巴洛克时期（第二实践、单声歌曲、宣叙风格）又被推向了新的高度。文艺复兴后期盛行的基于语词音节来朗诵的笔法，更直接地指向了巴洛克时期的宣叙调写作。中世纪教会对于乐器的禁令，在文艺复兴宗教音乐中并未完全解除，敌视乐器的观念仍不时闪现。[1]“女声不得闻于教堂”这一中世纪禁令，在文艺复兴时期以及巴洛克的大部分时期仍然有效，在十八世纪后期才真正松动。为此，教堂音乐中出现了替代自然女性声部的童声女高音、阉人女高音、假声男高音声部。宗教音乐中“语词意义”（理性、教化）与“音乐体验”（感性、享受）之间的矛盾关系，自中世纪以来被持续反思（如圣奥古斯丁在忏悔录中所言），其矛盾关系到了文艺复兴时期变得更为突出。文艺复兴时期还见证了审美旨趣从“多样”“复杂”向“亲切”“易懂十五世纪上半叶至十六世纪初期间），这种旨趣在巴洛克时期（以“繁复”“浓重”为美的）遭到背离，及至古典主义时期又得以复兴。智性化写作技术的持续发展，不仅锤炼了“作曲”活动中的逻辑思维，促进了“作品”概念的进一步成熟，也初步培育了音乐的自律性，为十八世纪自律性音乐观的盛行铺垫了重要基础。“新艺术”时期以来记谱法中的音值符号体系直接指向了当下，不仅短时值音符比以往更多，而且相邻时值的二分关系也越发重要。威尼斯器乐合奏曲则因率先尝试了总谱的书写形式而为巴洛克管弦乐的发展奠定了基础。经由迪费（Guillaume Du Fay, 1397—1474）之手确立的四声部建制迄今仍然是专业音乐创作的基础训练内容。扎里诺对于三和弦的实体意义的论述，为近代功

---

1. 例如，反宗教改革期间的罗马天主教礼仪，以及奉行茨温利（Ulrich Zwingli, 1484—1531）和加尔文（Jean Calvin, 1509—1564）神学思想的归正宗礼仪，都反对使用乐器。

能大小调和声体系的建立奠定了重要基础。十六世纪理论家格拉里安首次提出并加以论证的伊奥尼亚（Ionian，基于C音）和爱奥利亚（Aeolian，基于A音）调式，从根本上为近代功能和声体系的建立奠定了基石。如前所述，文艺复兴时期还见证了音乐创作从“依次写作”（一次处理一个声部）到“同部构思”（一次处理多个声部）的范式转型，这一转型具有深远的历史意义。

文艺复兴音乐家的职务类型、生活境遇和社会地位

文艺复兴音乐家生活在宗教与世俗两种氛围同样浓厚的环境中，圣务与俗务身份的交融，精神与物质诉求的并重，构成了此时音乐家们的生活常态。他们心系来世，同时也以积极姿态对待此世。宫廷和教堂是其尘世生活的中心，他们大多履行过宗教性的职务，身居宫廷者也不例外（因为他们需要参与宫廷礼拜堂的事务），但都不曾放弃对尘世生活的追求。在他们看来，凭借上帝赋予的才能去获取财富是天经地义之举。他们生前的收入在很大程度上来自教会，而他们死后的遗产，除少量遗赠给亲属外，大部分又捐给了教会。音乐家正是以这种方式履行了他作为尘世过客的凡俗使命。他们仰仗赞助人，在侍奉上帝、报效恩主的过程中也成就自己。他们可以主要凭借音乐才能而主宰自己的命运，可以获得学位，可以成为教会中待遇优厚的高级圣职人员，成为贵族宫廷甚或一国之君的宠臣，成为大学或学院里的教师，成为社会敬仰的精英和同行眼中的天才，也成为生活优越的富人。他们拥有自由之身，可以自主选择所要服务的宫廷或教堂，在跨国旅行之际持续寻求着更好的就业机会。职位是音乐家的自主选择，频繁更换岗位的事实表明，其工作更多维系个人理想而非赞助人意志。他们拥有个人抱负，充分认识到了自身的价值，并会以此作为谋职的条件（若斯坎曾设定自己的最低年薪标准），以获得社会地位和国际声望。拥有广泛才能的音乐家更容易获得晋升和恩惠（迪费在罗马教廷礼拜堂任职期间曾因获利太多而惹上官司），因而许多音乐家在从事本职工作之余会从事祭礼、仓储、财务、司法、文案、外交等兼职性事务，以增加收入、改善生活。他们虽然生活在赞助体制中，但在创作中拥有相当的自主权。

简要总结代表性音乐家的职业履历、个人生活、社会关系和艺术声望，可以让我们对文艺复兴音乐家的社会地位和生活境遇有更好的认识。

文艺复兴音乐家的职务大致有三种类型：第一类是兼负圣职的音乐家，属于“圣务员”（clerics）范畴，例如担任教士（canon，掌管教会学校的教学活动，低等教士负责音乐事务）、主唱（cantor，唱诗班主管，十五世纪以后主要负责弥撒行政事务）、代牧（vicar，多由成人歌手担任，是唱诗班的主体，十五世纪以后主要负责日课行政事务）、座堂牧师（dean，英国称“教长”，系礼拜堂的领导职位，是高级圣职）、司祭（priest，通常兼任唱诗班指导）、特遣牧师（chaplain，例如在宫廷、医院、军营、监狱的礼拜堂服务）等职。第二类是不兼圣职但兼事杂务的音乐家，普通的唱诗班歌手（choirsinger）即属于这种情况，他们负责在礼仪中歌唱圣咏或复调音乐。第三类是专职性的教会或宫廷音乐家，如唱诗班歌童（choirboy）、管风琴师（organist）等。这一时期的音乐家们早年几乎都在教堂唱诗班里担任歌童，成年变声后游走各地，奥克冈（Johannes Ockeghem, c. 1410—1497）、若斯坎、帕莱斯特里纳等人在成年之后依然保持着出众的歌唱才能。今人眼中的许多文艺复兴作曲家，其生前的本职工作却并非作曲。例如，若斯坎在罗马教廷礼拜堂期间的身份是歌手，帕莱斯特里纳在朱莉亚礼拜堂（隶属圣彼得大教堂）供职期间的身份是主唱和指挥，乔瓦尼·加布里埃利（Giovanni Gabrieli, 1554/7—1612）在圣马可大教堂的职位是管风琴师。而在礼拜堂内被称为“主事”或“乐长”（Kapellmeister, chapel master）的人，通常须是“全能”意义上的音乐家，“作曲”只不过是其“十八般武艺”中的一项而已。身肩重任的音乐家自然也不只擅长音乐，许多音乐家都担任过行政管理职务。

此时音乐家的生活待遇由薪酬、圣俸、生活补贴、其他收益四个板块构成。唱诗班雇员均享受年俸，通常是服务效劳在先、领受薪俸在后，特殊情况下也能预支。年俸数额因时、因地、因人而异，普通歌手年薪相对较低，但通常也远高于贡献体力的杂役工。例如在1450年代的那不勒斯宫廷，磨工、劳工、畜工的年薪分别是14、18、24杜卡特，而西班牙歌手科纳戈（JoannesCornago, c. 1400—1475后）的年薪则是三百杜卡特，与神学教授的年薪相当（边页178）。兼有作曲家身份或行政职务者会高得多，而歌手们可以在

别处兼职，以赚取更多收入。圣俸（Benefice）是为主教座堂、联合会教堂或教区教堂具有教士级别的雇员发放的丰厚福利，通常由教皇授予，但世俗统治者也可以介入圣俸的申请程序，借以笼络和稳固人心。圣俸金额较高，有时是歌手正常收入的两倍，且领受者无需在圣俸发放地定居，故而周游列国的音乐家常会选择在故乡领俸（堪比退休金）。才能卓越的音乐家还可在不同教区累加申领多份圣俸，这也成为音乐家频繁择业的重要动因。生活补贴是指薪资之外的生活福利，如提供农场、房屋、搬迁费、马匹、葡萄酒、谷物、衣物等。其他收益是指音乐家因拥有特定职位而享受的某种实惠，如科纳戈在那不勒斯宫廷礼拜堂担任歌手之余，曾兼任施赈官，负责过收取盐税的事务，还做过王庭特使；荷兰音乐家菲利普·范·维尔德（Philip van Wilder, c. 1500—1554）在英王亨利八世宫廷礼拜堂担任歌手期间，曾负责染料和葡萄酒的进口业务；安东尼奥·圭纳蒂（Antonio Guinati）在担任米兰宫廷礼拜堂指导期间，则获得了为期三年的开矿特许权。

婚姻状况是音乐家个人生活的一个重要方面。文艺复兴时期音乐家的婚姻状况约有五类：第一类，拥有圣职而独身不婚。大部分著名的音乐家属于这种情况，如迪费、奥克冈、若斯坎、罗勒（Cipriano de Rore, 1515/6—1565）、雅内坎（ClémentJanequin, 1485—1558）、维多利亚（Tomás LuisVictoria, c.1548—1611）、安德烈亚·加布里埃利（Andrea Gabrieli, 1533—1585）等人。第二类，选择结婚而放弃圣职。如帕莱斯特里纳和森夫尔（Ludwig Senfl, 1486—? 1543）。第三类，失去圣职而选择结婚。例如谱写过数十首众赞歌的马丁·路德（Martin Luther, 1483—1546），他在四十二岁时被罗马天主教开除教籍，随后不久与一位还俗的修女结婚。第四类，已婚者寡居后申领圣职。蒙特威尔第属于这种情况，他在三十二岁时与身为宫廷歌手的同事之女结婚，育有二子二女（其中一个成为了音乐家），四十岁丧妻后申领了圣职。帕莱斯特里纳在五十五岁丧妻之际也尝试过申领圣职以获取圣俸，后又转念，选择了再婚。第五类，未领圣职，正常结婚。例如拉索（Orlande de Lassus, 1532—1594，二十八岁左右结婚，迎娶了宫廷职员之女，育有多子，其中两个成为了音乐家）、维拉尔特（Adrian Willaert, 1490—1562，婚后无嗣）、伊萨克（Heinrich Issac, c. 1450—1517，四十岁前与工匠之女结婚，无嗣）、杰苏阿尔多（Carlo Gesualdo, 1566—1613，身为

亲王，二十五岁与侯爵之女结婚，育有一子，三十二岁与公爵侄女再婚）等人。

与赞助人的交往是此时音乐家的社会关系中的中心事项。在最好的情况下，这些音乐家也能与其赞助人发展出诸如海顿与埃斯特哈齐亲王之间的那种“友谊”。拉索即是一例。生于埃诺（今属比利时）的拉索曾在曼图亚、那不勒斯、罗马等地任职，后于1556年进入慕尼黑巴伐利亚公爵阿尔布雷希特五世（Albrecht V, 1528—1579）的公爵府任职，历任歌手、主唱和乐长，直到1594年逝世。拉索的书信表明他与这位赞助人的关系非常融洽，阿尔布雷希特五世曾在遗嘱中表明：只要拉索一息尚存，就要持续付他薪水。拉索死后，他的两个儿子轮流掌管这家礼拜堂，而且直到1629年，拉索的一位孙子仍在这家礼拜堂服务。[1]迪费和奥克冈的案例也很能反映音乐家与其赞助人的友好关系：迪费曾在一段时间里往返罗马教廷和萨瓦宫廷期间，轮番为政治立场敌对的两个家族服务；而奥克冈曾担任圣马丁修道院（其世袭院长是法国国王）的司库以及法王的国务顾问，还曾奉命出使西班牙、布鲁日和丹莫斯。[2]

文艺复兴音乐家取得的艺术声望，也很能反映此时音乐家们的社会地位。迪费死后被誉为“乐海之月、歌手之光”（边页101）；若斯坎——作为第一位公开出版“专集”（即一部曲集完全出自同一位作曲家之手）的作曲家——被盛赞为“音乐中的米开朗基罗”（边页257）；维拉尔特的音乐被视为“已被七度蒸馏、九度净化、四度冶炼，如今变成了可以饮用的黄金”；[3]拉索在世时即已被誉为“音乐王子”和“非凡的奥兰多”。[4]虽然这些作曲家的名望大多在其逝世后迅速衰减（帕莱斯特里纳除外），但不失为对其尘世生活的价值和意义的有力佐证。

---

1. 关于拉索的生平经历，可参阅James Haar, “Lassus (Lasso)”, in*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (*The New Grove,* Oxford: Oxford University Press, 2001), ed. Stanley Sadie, vol. 14, pp. 295—322。
2. 关于迪费和奥克冈的生平经历，可分别参阅Alejandro Enrique Planchart, “Du Fay”, in *The New Grove*, vol. 7, pp. 647—664; Leeman L. Perkins, “Ockeghem”, in *The New Grove*, vol. 18, pp. 313—326。
3. Lewis Lockwood (etc.), “Adrian Willaert”, in*The New Grove*, vol. 27, p. 391.
4. James Haar, “Lassus”, in *The New Grove*, vol. 14, p. 297.

文艺复兴音乐的体裁面貌、形式创意和风格成就

文艺复兴作曲家的音乐创作大致涉及经文歌、弥撒曲、其他礼仪音乐、方言世俗歌曲、器乐这五个主要领域，前三者具有宗教性质，除众赞歌（可归入“其他礼仪音乐”）外，都依托着建立于中世纪的深厚传统，体现了旧体裁在新时期的发展。其中的经文歌在中世纪后期曾因过分世俗化而被排除在了礼仪之外，但在十五世纪上半叶经过转型后又被重新用于礼拜和奉献仪式中。后两者在文艺复兴以前只有较为薄弱的根基，但方言世俗歌曲此时得到了长足的发展，器乐的地位此时也明显获得了提升，这为它在巴洛克时期的繁荣奠定了基础。

经文歌在十五世纪是最重要的宗教音乐体裁之一，地位仅次于弥撒曲。及至十六世纪，其地位已超过弥撒曲，成为文艺复兴作曲家最喜爱的宗教音乐体裁，发展出了纷繁多样的亚种[1]和风格。这一体裁在十五世纪中叶逐渐具有了相对确定的写作规范，[2]常采用某种技术手段（如等节奏型技术、渗透性模仿、动机循环、动机性派生等）来增强乐思的凝聚力，以及音乐结构上的连续性和紧凑感。在兼顾高超技术和完美形式的同时，还力求通过对语词的音乐性转译和描绘，来呈现气氛、勾勒形象、传递意义，或是通过使用唱名和数字来投射象征性的含义。经文歌是文艺复兴时期众多音乐体裁彼此交流与融合的重要媒介和见证。它既从弥撒曲中汲取精华（借用其曲调、定旋律技术与套曲思维），也从尚松、牧歌中吸收营养（借用其曲调、织体与和声技术），因而是十六世纪最具有活力的音乐体裁，但在十七世纪中叶以后迅速走向了衰落。

弥撒曲在基督宗教的礼仪音乐中占有中心地位。作为文艺复兴时期最为大

---

1. 例如等节奏型经文歌、抒情短歌式的经文歌、最高声部具有主导性的经文歌、包含支撑声部的经文歌、采用定旋律的经文歌、与弥撒曲合套的经文歌（Motettimissales）、复合唱形式的经文歌等。

2. 这些规范包括：以四声部的织体样式为基准（十五世纪开始），但在此基础上仍有各种试验，五到六声部也很常见；在结构布局上，通常分为两至三个部分（pars），各部分均为闭合结构，采用完满终止和双竖线隔开（如同在乐章之间），并使用不同的节拍度量方案来构成对比（有时还会引入新的定旋律）；在织体上强调“复调对位”（尤其是模仿）与“主调和声”以及“分声部组合的重唱”与“所有声部共同出场”的对比和交替；等等。

型的宗教音乐体裁，复调弥撒套曲是此时所有重要作曲家都必然涉足的领域，也是最能体现文艺复兴音乐风格和技法成就的重要媒介之一。作为文艺复兴时期发展最充分的体裁之一，弥撒曲也是文艺复兴时期唯一既从中世纪继承、又向巴洛克遗赠并始终保持其严肃和重大品格的音乐体裁。同经文歌一样，弥撒曲也见证了此时众多体裁的彼此交流与融合，经文歌、尚松、众赞歌等体裁都以各自的方式对弥撒曲产生过影响。弥撒曲在文艺复兴时期也经历了长足的发展，衍生出许多形式和风格上的类别，[1]并在形式结构和创作技巧方面始终围绕"统一性"和"丰富性"这两个目标。统一性导向既体现在乐曲之间（仿作技术）和套曲各乐章之间（前导动机技术、定旋律技术），也体现在乐章各部分之间（定量比例、释义技巧），以及各声部之间（运用同步卡农、多重卡农、逆行卡农等模仿技术）。丰富性导向体现在三个方面：一是处理支撑声部的方式，例如使用扩张、移位、装饰、截段、重组等技术；其二是处理声部关系的方式，例如变换声部分工、变化模仿方式、改变模仿的间隔时间、模仿时做增值或减值处理、改变参与模仿的声部等；其三是处理结构布局的方式，例如改变声部数量、改变定量比例、改变支撑声部的材料等。弥撒曲在服务于礼仪的同时，也具有丰富的表现性内容，例如运用数字象征手法来投射赞助人的姓名、自传信息，援引他人曲调予以致敬或戏仿等。弥撒曲是西方音乐史上最为源远流长的体裁，文艺复兴弥撒曲具有特殊的历史重要性，是承上（中世纪）启下（巴洛克）的重要媒介，它体现了早期宗教音乐的最高成就，是无伴奏歌唱艺术的巅峰，是对"调式对位"这一古风的最佳示范，是高智性风格——也称博雅风格或学究风格——的早期代表，也是音乐中具备高度凝聚力的结构创意的先驱性试验。

方言世俗歌曲是最能体现人文主义思潮的体裁领域，按照文本的语言类型可分为意大利语的牧歌（Madrigal）和维拉内拉（Vilanela）、法语的尚松（Chanson）、德语的利德（Lied）、西班牙语的比良西科（Villancico）、英语的康索尔特歌曲（Consort Song）等。

---

1. 例如素歌弥撒曲、定旋律五乐章弥撒套曲、援引世俗曲调的弥撒曲、专用弥撒套曲、（包纳各礼仪环节的）全套弥撒曲、完全自创的弥撒曲、维系着地方传统的弥撒曲、经文歌弥撒曲、交替性的常规弥撒曲、模拟弥撒曲（也称仿作弥撒曲）、借用多条定旋律的弥撒曲、小弥撒曲、释义弥撒曲、圣母弥撒曲、安魂弥撒曲、双乐章的弥撒套曲等。

牧歌是众多体裁中音乐形式对文本结构的依赖性最强的一种。诗歌自身的发展深刻影响了牧歌的音乐。繁盛时期的意大利牧歌以紧密的诗乐关系著称。意大利牧歌早期主要由法-佛兰德作曲家发展，尤其是韦尔代洛（Philippe Verdelot, ?1480—1540）、阿卡代尔特（Jacques Arcadelt, 1507—1568）和维拉尔特。诗乐关系在阿卡代尔特的牧歌中已然受到重视，在维拉尔特的作品中具备了典范意义，后来的罗勒、玛伦齐奥（Luca Marenzio, 1553—1599）、蒙特威尔第、杰苏阿尔多等，也都在这一课题上做出了深入的探索。尚松在十五世纪复调歌曲传统中具有支配地位，十六世纪第二代季以后在巴黎发展出了史称"巴黎风"[1]的新风格，即整体上采用偏向主调的和声性风格，间或穿插模仿，各声部都有唱词，词乐关系音节化，近似朗诵，句读分明，律动感强，可以抒情，可以叙事，也可以描绘标题性的内容。意大利牧歌和法国尚松具有完全相反的审美旨趣，牧歌偏好于格调高雅的文本，排斥轻盈的娱乐性和通俗性，排斥同时代尚松在文本上偏好的市井或乡野题材，也排斥尚松中具有标志意味的絮念词句。尚松则喜用口语化的文本，多用无实义的、拟声的衬词，形成音节密集的絮念效果，为此惯用轻快流畅的音节式（而牧歌则多用音团式甚至花唱式）的配曲方式。

复调利德早在十五世纪就已出现。十五世纪末兴起了包含支撑声部的复调利德（Tenorlied），流行到十六世纪中叶。经伊萨克、芬克（Heinrich Finck, 1444—1527）等人之手，复调利德确立了新的风格标准：采用四声部织体，引用的曲调置于支撑声部，其他声部与定旋律声部构成明显的对比。森夫尔大力发展了带支撑声部的利德。十六世纪中叶前后，复调利德的流传范围扩大。到了1570年代，世俗复调歌曲在拉索手上得到了新的发展，弱化了定旋律技巧并融入了牧歌的手法。拉索的弟子们也进一步将牧歌、维拉内拉、坎佐纳的特色融入利德歌曲。十六世纪末的复调利德最终在德国作曲家哈斯勒（Hans Leo Hassler, 1564—1612）手上达到了高峰。康索尔特歌曲是在康索尔特重奏的基

---

1. "巴黎风"尚松并非都出自巴黎作曲家之手，出自巴黎作曲家之手的尚松也并非都属于"巴黎风"，而且这一术语所指代的风格并非只有一种，故而阿特拉斯认为更宜称之为"法国风"。参见阿特拉斯：同上引书，边页425。

础上添加人声而形成的室内乐样式，常用于英国的宫廷娱乐社交活动，也常见于市民家庭或公众剧院。起初偏重于同族乐器的组合，后来也流行混杂性的乐器组合。许多康索尔特曲谱并不指定具体所用的乐器，而是常会根据演出的功能和场合来选用不同的乐器。较为常见的方式是室内乐重奏加独唱，偶尔也会采用二重唱或三重唱形式。比良西科起源于中世纪维勒莱（virelai）和叙事歌（ballad）之类的舞蹈诗歌，并与乡村生活密切联系。十五世纪末、十六世纪上半叶是世俗性复调比良西科的蓬勃发展期，到了十六世纪下半叶，逐渐转为了宗教体裁。起初这种体裁采用上下声部齐头并进的和声性织体，凸显高声部的“旋律”意义，到了文艺复兴盛期开始采用渗透性模仿织体，让各声部平等分担文本和旋律，也常以器乐改编曲形式存在。

牧歌、尚松、利德等方言世俗歌曲经常反映出作曲家的艺术雄心，许多作品以连续性和统一性为审美导向，建构出了精巧严密的形式，能在具备自足形式的同时投射丰富的修辞性意图，会以贴切的音乐语言完美匹配诗歌的独特创意——例如照顾诗歌在段落、韵式、句法上的布局，捕捉诗歌中运用的双关语，对特色词汇做音乐性转译，呈现诗歌需要的气氛，或是凸显诗歌中的其他修辞性内容。

在经文歌、弥撒曲以外的其他礼仪音乐中，以德语众赞歌最为重要。众赞歌（Chorale）出现于“宗教改革”这一背景下，在十六世纪末指称德国新教礼仪中会众以德语歌唱的赞美诗（其意义在后来也经历了变化）。[1]这一体裁在宗教改革运动的驱使下提升了艺术品格，并被纳入了教堂的礼拜仪式，用于沉思、忏悔、称颂、安慰、表达忠诚奉献之心、抚慰亡灵等意图。马丁·路德去世后，反宗教改革运动迅速爆发，连同十六世纪下半叶出现的战争、瘟疫、饥荒等，共同阻碍了众赞歌的传播，但这一体裁在文艺复兴时期以后又经历了漫长的演化和发展。

十六世纪是器乐得到重要发展的第一个历史时期，其主要形式是独奏和重

---

1. 众赞歌以押韵的分节性德语诗篇为唱词，意义通俗易懂，旋律简易、平稳、庄重，多作反复，朗朗上口，便于记忆。曲调或源于格里高利圣咏，或改编自德国人熟悉的古老民谣，或为新创曲调。惯用四声部的和声性织体，常以管风琴伴奏。

奏两类。独奏乐曲的常见媒介是琉特琴和键盘乐器。重奏乐曲的组合方式则非常多样，既有同族乐器的组合（如维奥尔琴组合、竖笛组合、琉特琴组合等），也有异族乐器的组合（例如管弦乐器与键盘乐器的组合）。许多宫廷根据乐器的音色质地和应用场合，区分了“柔声”（bas）与“宏声”（haut）两种组合方式，前者用于较为私密的场合，后者则在公众场合表演。当时的乐器在种类和形制上都很丰富，许多乐器尚不具备标准形制，而且普遍与现代乐器有所差异。这些乐器在当今的历史主义表演中被称为“时代乐器”或“古制乐器”（Period instrument）。音乐印刷业的发展促进了“中产”爱乐者的消费需求，器乐改编曲最先开始流行，随后（约自1530年代起）也出现了原生性的器乐曲。器乐的发展过程，在本质上是形式结构精巧化、演奏技巧复杂化、艺术趣味丰富化的过程，亦即从口头即兴传统向书面构思传统转化的过程。早期的器乐曲对声乐曲和舞曲依赖性较强，最具器乐精神的是前奏曲、幻想曲、变奏曲、利切卡、托卡塔等不依托于既在模型（如歌曲或舞曲）而是自由创作的小品，它们对后世的器乐体裁（奏鸣曲、赋格曲、前奏曲）产生了最为直接的影响。这类乐曲自十五世纪末开始与舞曲并行发展。键盘音乐在主题趣味和调性感方面方面对巴洛克主调音乐有明确的预示效用。

文艺复兴作曲家发展了基于精巧形式和复杂技术的智性化风格，其技术内容包括等节奏型技巧与差位镶嵌技术，密接模仿形成的赋格式效果，以数字比例作为结构原则的布局手法，既定素材的逆行手法，定旋律材料的截段处理，以“动机”手法增强统一性的做法，渗透性模仿织体，各声部采用非同步节拍的多重卡农，唱名和数字象征手法，基于复调模型的仿作技术，等等。其中的“渗透性模仿”指的是所有声部都卷入对相同素材旋律的变化重复之中，许多声部都以模仿开始。这种“均质化”织体在十六世纪中后期成为了宗教音乐的主导性织体类型。智性化写作技术彰显并也激发了人的创造性。在这一点上它也体现了中世纪和文艺复兴时期的内在连续性。它不仅锤炼了“作曲”活动中的逻辑思维，也促进了“作品”概念的成熟，并深刻培育了音乐的自律性，由此为十八世纪自律性音乐观的盛行铺垫了重要基础。

除了智性风格，文艺复兴时期还发展了无伴奏歌唱风格、协唱风格和单声风格（宣叙风格亦在其间）。这些风格虽然都具有广泛的流传度，却都首先与某

个特定人群有着密切的关联：智性风格之于法-佛兰德乐派，无伴奏歌唱风格之于罗马乐派，协唱风格之于威尼斯乐派，单声风格之于佛罗伦萨的“卡梅拉塔”艺术家。由此表明了地缘和人缘因素对音乐风格的重要形塑作用，也将自然地引出下文谈及的“乐派”话题。此外，拉索在经文歌中频繁运用的幽默风格，示范了融合高深技术与通俗效果的可能性，令人联想到两百年后海顿在交响曲和弦乐四重奏中取得的成就。而拉索对其“签名动机”（谐音为“6—5”）的着意运用，也使他成为了巴赫、肖斯塔科维奇等后世典范的先驱。

文艺复兴乐派及学术研究中的乐派观[1]

乐派（School）是历史音乐学研究的重要领域。观察“乐派”一词在文艺复兴音乐断代史中的使用情况，可以粗略获知西方学者的乐派观。“牛津音乐史”丛书的第一卷——《复调时期：330—1330年间的音乐艺术手法》）[2]并未提到乐派，只是到了第二卷第二章“乐派的形成”部分，作者才断言在1425年代的英国出现了最早的乐派，随后是1430年代的法国和高卢-比利时一带。此间伍尔德里奇（Harry Ellis Wooldridge, 1845—1917）着眼于地域中心、师承关系和音乐语言自身来考量乐派的做法，对后世学者产生了某种“示范”效应。伴随原始资料的日益丰富，半个多世纪后（1950—1960年代）问世的十卷本“新牛津音乐史丛书”的第三、第四卷[3]以《新艺术与文艺复兴时期：1300—1540》和《人文主义时代：1540—1630》为题，其中沿用伍尔德里奇的视角命

---

1. 本节内容摘编自孙红杰：“文艺复兴时期乐派的形成与传承机制探究”，《音乐研究》2020年第5期，第26—36页。

2. Harry Ellis Wooldridge, *The Oxford History of Music, Vol. I: The Polyphonic Period (Part I): Method of Musical Art 330—1330* (Oxford: Clarendon Press, 1901).

3. Gerald Abraham(ed.), *Ars Nova and the Renaissance, 1300—1540* (Oxford, 1954), vol. 3 in “The New Oxford History of Music”; Gerald Abraham (ed.), *The Age of Humanism, 1540—1630* (Oxford, 1963), vol. 4.

名了更多的乐派，[1]明确给人以“乐派林立”的印象。但随后问世的同类著作却较少使用“乐派”一词。前文提及的四部“诺顿”文艺复兴音乐断代史——里斯的国别史、阿特拉斯的编年史、珀金斯的体裁史、弗里德曼的文化史，部分出于追求结构和体例创新的缘故，均未在章节目录中提及“乐派”，[2]在索引中也很少将乐派条目列为一级目录。[3]“剑桥音乐断代史丛书”中的十五、十六世纪卷也是如此。不过，“牛津音乐史”第二卷和“新牛津音乐史”第三、第四卷中体现的“乐派意识”和“乐派观”更能代表相关学术研究的深层动向，也更能让我们看清乐派问题的实质，正如文学中经过戏剧化夸张的“典型形象”更能揭示特质并深入人心那样。

文艺复兴时期的乐派数量繁多，这是西方音乐史上的第一个乐派繁荣期，此时在法国、英国、德国、低地国家、亚平宁半岛、伊比利亚半岛等地均有乐派出现，其纷繁态势和曲折源流无逊于以多元音乐文化著称的二十世纪。这些乐派的传承时间普遍较长，而且谱系庞大、跨派人物众多，[4]这在后世乐派中是极为少见的现象。而且，这个“乐派林立”的时期竟然培育出了超越派系的国际性音乐风格：法-佛兰德乐派的智性风格、罗马乐派的无伴奏歌唱风格、威尼斯乐派的协唱风格，都在不同程度上具有国际性，但相比而言智性风格的国际化程度最高，且被公认为西方音乐史上最早属于自然形成的国际风格。

文艺复兴诸乐派是在特定时空背景、人际关系、音乐传统因素的共同作用下形成的在创作领域、风格或观念上具有共性的音乐家群体。这些群体的形成

---

1. 例如：迪费与他的乐派、列日乐派与康布雷乐派（The Schools of Liège and Cambrai）、里昂乐派、巴黎乐派、英国乐派、德国乐派、伊萨克和他的乐派、那不勒斯乐派、卡斯蒂利亚乐派（The Castilian School）、加泰罗尼亚乐派（The Catalan School）、巴伦西亚乐派（The Valencian School）、阿拉贡乐派（The Aragonese School）等。
2. 珀金斯的断代史在目录中出现了“School”，但所论并非“乐派”，而是“学校音乐教育”。
3. 里斯断代史的索引在一级目录中出现了“Flemish School”“Netherlands Schools”“Roman School”条目，但在另外几部断代史中并未发现这种情况。
4. 威尼斯乐派、阿拉贡乐派、加泰罗尼亚乐派历时近百年，而法-佛兰德乐派、英国乐派、卡斯蒂利亚乐派的持续时间均超过一个半世纪。维拉尔特和伊萨克不仅同是佛兰德乐派的传人，还分别是威尼斯乐派和伊萨克乐派的创始人；维多利亚既是罗马乐派的成员，也归属于卡斯蒂利亚乐派；罗马乐派的另一位成员——乔瓦尼·麦奎（Giovanni de Macque, c.1550—1614）也是那不勒斯乐派的人物。

依赖于两个参照系统的动态交集与平衡：一是由时代、地域、人际、音乐等外部因素构成的社会参照系，一是由作曲家个人的智识修养、创作经验、社会阅历、艺术理想等内在因素构成的个人参照系。二者的彼此渗透、适应和转化构成了乐派形成的过程。此间作曲家的个体能动性被社会参照系所中合，个体创造性被限定在了一个基于“从众”原则的公共智识框架之内，体现了超越个体和某些群体的共同倾向。例如，此时人文主义思潮产生的普遍影响，音乐中世俗化程度的整体上升，经文歌、弥撒曲等体裁的全局性支配地位，借题发挥的改编式创作实践的广泛流行，和声与对位两种写作思维融合并存的整体态势等。与此同时，社会参照系本身也在缓慢地被个体作曲家的创造力持续推动并焕发生机，从而折射出某些重要人物的精神印迹和智慧光泽。例如，从世俗歌曲中取材的宗教音乐创作风尚，渐成规范的弥撒套曲写作惯例，渗透性模仿的织体风格，在支撑旋律下方写作对位的声部建制等，无不是个人垂范在先、群体效仿在后。马丁·路德倡导的众赞歌体裁，维拉尔特培育的复合唱风格，也很快产生了广泛的社会影响，继而从个人参照系中超脱、升华，进入了更具普遍意义的社会参照系中。

两个参照系均呈动态，但遵循着相反的运行方向。对一个特定作曲家而言，其社会参照系的形成是一个不断去除无关影响、凝结有效资源的过程，一个不断选择和结晶的过程。而个人参照系的形成则是一个不断增长自身能量、拓展可用资源的过程，一个持续培育和扩张的过程。两个参照系各自的活力越强，彼此间的交集感应点就越多，乐派产生的几率也就越大。文艺复兴时期之所以乐派众多，在很大程度上得益于此：此时对人性的解放，对人类尘世生活的激情讴歌，对个人创造力及其价值的礼赞，以及教会和宫廷对艺术活动的热情赞助，深切鼓舞了艺术家的职业雄心，因而极大地激活了个人参照系的活力。另一方面，社会参照系中也展现了中世纪未曾有过的强劲活力，体现在人们的社会生活、精神世界和艺术活动中。教会“大分裂”（the Great Schism）局面在十五世纪初的终止，神学人文主义在十五世纪中叶的兴起，以及宗教改革运动在十六世纪欧洲的大面积推进，共同丰富了当时代人们的精神世界。中世纪后期经济萧条和大瘟疫消极影响的退散，英法百年战争在十五世纪中叶的结束，资本主义经济以及与航海大发现同步的殖民经

济的发展，共同促进了城市社会生活的繁荣。艺术赞助制的兴旺，世俗宫廷及城市音乐活动与教堂音乐的并行发展，周游旅行的和跨境履职的常态化，以及新兴的音乐出版业对音乐传播速度和幅度的空前拓展等，都彻底改变了中世纪的音乐文化生态。

文艺复兴诸乐派在其形成与传承过程中普遍遵循着如下四个基本原则，借以保持开放和借鉴的常态，吸收别派之长，在维持和发展本派传统时还能包容个体间的差异。

一、“历时演化”原则，强调乐派存在的历史性。文艺复兴诸乐派都在历史演进中产生，在发展过程中往往能传承好几代，绵延数十年甚至百余年之久。在漫长的绵延过程中，各乐派的作曲家在创作的体裁、形式、风格、旨趣上会经历不同程度的改变。

二、“特色传承”原则，强调乐派身份的标识性。“乐派”的概念兼具“指同”和“指异”两层含义，二者都具有一定的相对性。指同即表明乐派中的各成员之间具有某种共通性，指异即表明该乐派具有不同于其他乐派的某些独特性，乐派的标识性主要维系着独特性。

三、“合同存异”原则，指称乐派成员在创作风格上的差异性。乐派虽代表着群体身份，却并不抹煞个体的意义。西方音乐史上的绝大多数乐派由后世历史学家命名，作为“当事人”的那些作曲家未必有派别意识，因而会自然体现出个体差异。

四、“通融开放”原则，指乐派的边界具有某种开放性。历史上的乐派既然由后世学者划分而非其自身所刻意成就，故而其概念效用的相对性便也毋庸讳言。这种相对性具体表现为三种情况：首先，某些作曲家归属于不止一个乐派；其次，某个乐派的标志性风格被其他乐派所借鉴；再次，乐派中的某些成员试验了通常认为不属于该乐派的风格。

凡此赋予了文艺复兴诸乐派以活性、动力、包容性和吸引力。文艺复兴诸乐派都是自然生成的，不体现个人意志，应被理解为特定时空内技艺传承和风格传播的自然结果。这些乐派的形成与发展反映出学缘或师承关系的极端重要性，也印证了“School”一词在本质上具有的教育内涵。

文艺复兴音乐理论的重要进展

文艺复兴音乐的理论问题涉及音程理论、[1]调式规则体系、不同调式的气质和应用习惯问题、记谱法、和声与对位法理论等话题。文艺复兴时期的音乐记谱法涵盖了音值符号体系、[2]节拍度量符号（拍号）、[3]空心符头与实心符头的区

---

1. 音程理论问题属于乐律学范畴。因受文艺复兴思潮影响，此时的理论家们重新研读了毕达哥拉斯、亚里士多塞诺斯等希腊学者的理论文献，据以发展新的个人学说和个性化实践。维琴蒂诺受古希腊四音列（tetrachord，包含自然音列、变化音列、微分音列三类）理论的启发，试验了能奏出微分音的仿古键盘乐器。文艺复兴时期的复调声乐曲大体上遵循着毕达哥拉斯的调音体系，但阿特拉斯猜测（中译本边页15），以“甜美”的三和弦风格著称的英国音乐家，有可能采用了不同于毕达哥拉斯调音方式（这种算法只能得到81:64、32:27这样的大小三度音程，听觉上较显粗糙）的“中全音律”（mean-tone tuning），即通过压缩五度音程而求得5:4和6:5的大小三度音程，使其在听觉上更为协和。这种律制后来成为许多键盘乐器的通用律制。毕达哥拉斯的音程比率也成了某些作曲家在旋律写作和结构布局时的灵感来源。音律问题对于乐器的调制而言具有根本意义，维奥尔琴（带有琴品）、琉特琴、键盘乐器都回避不开。音律的选择有时也会直接成为创作问题，例如意大利理论家乔瓦尼·斯帕塔罗（Giovanni Spataro, c. 1458—1541）曾就维拉尔特一首经文歌中对某个重降音的使用（它触动了“等音”概念），指责他背离了毕达哥拉斯的调音法则（边页403）。
2. 在音值符号方面，文艺复兴时期将中世纪已有的单音符号扩展为八个——倍长（Mx,Maxima）、长（L,Longa）、短（B,Breve）、次短（Sb,Semibreve）、微（Mn,Minim）、次微（Sm, Semiminim）、微短（F,Fusa）、次微短（Sf,Semifusa），用以指代音符或休止符的长度。两个或更多个单音符可以组成某个单一图形，称之为“并联音符”（Ligatures），常见的有双音并联（a binaria）、三音并联（a ternaria）、四音并联（a quaternaria）、五音并联（a quinaria），更多音符的并联则较为罕见。音符的并联遵循着一系列通用规则，例如：当三个以上的音符发生并联时，位于中间者均为短音符（B）；音符上出现向下的符尾时，表示音值会发生改变，如长音符变为短音符（L-B）或反之（B-L）；符尾向上，表示随后二音均为倍短音符（S）；并联音符末端出现符尾，表示在并联音符之外多唱（奏）一个……短音符在前的并联叫做“正格”（cum proprietate），长音符在前是“出格”（sine proprietate），两个次短音符在前则被称作“反格”（cum oppositapropietate）。
3. 在节拍度量方面，文艺复兴音乐继承了中世纪的两级化度量方案：用整圆或半圆表示第一级划分：前者是完美的三分状态（perfect tempus），后者是不完美的二分状态（imperfect tempus）；用有点或无点表示第二级划分：前者是三分的完美状态（major prolation），后者是二分的不完美状态（minor prolation）。由此形成了四个基本拍号：先3再3的⊙，相当于9/4拍；先3再2的○，相当于3/2拍；先2再3的Ͼ，相当于6/4拍；以及先2再2的C，相当于4/4拍。“新艺术”兴起以后，二分法的重要性上升，“先2再2”的应用频率明显升高，但三分的情况仍然存在。有经验的音乐家能够根据通用的常规来推断三分或二分的情况，就像以现代汉语普通话为母语的言说者，能够根据习得的规则来调整声调（例如当“不”字出现在去声字之前时要改读为阳平）那样。时人熟知的另一条常规是，通常“○”(3/2=6)的速度要比“Ͼ”(2/3=6)更快一些。

别、[1]伪音（临时变音）[2]的用途、手抄本上的标页体系及重要符号、[3]谱式（声部排列）与谱号[4]等话题。中世纪的调式体系此时得以扩展，瑞士理论家格拉里安在发表于1547年的《十二调式》（*Dodecachordon*）中提出了在A音和C音上建立调式的设想，并使之与古希腊调式相联系，意大利理论家扎里诺随即接受了这一理论。调式体系为作曲家们的套曲写作提供了新的结构灵感，罗勒和拉索都曾以调式为序来排列分曲——这一做法在十六世纪中叶以后更为常见，巴赫的两卷前奏曲与赋格曲集即是众多著名案例之一。不同调式的表情特质——理论家们称之为“调式的气质”（Ethos of the modes）——早在古希腊时期就已引起学者们的注意，在文艺复兴时期也常被谈论，尽管理论家们并未达成深层的共识。

文艺复兴时期处于从调式和声转向调性和声的过渡阶段。美国作曲家、音乐理论家迪米特里·提莫祖科（Dmitri Tymoczko, 1969—）——首位在《科学》（*Science*）杂志上发表音乐论文的学者——认为，文艺复兴作曲家越来越倾向于使用“3+1”的声部关系来写作，即让三个声部构成一个完整的三和弦，另一个声部

---

1. 约自十五世纪起，原先通用的实心（black）符头开始变为空心（void），这与书写材料的变化（纸张逐渐代替羊皮纸）有关，也有经济和时间成本上的考虑（空心符头可以节省墨水，也能减少抄谱的工作量）。但实心符头依然会出现，表示表示二分的情况临时变为三分或反之，只是不再涂红而改为涂黑。
2. “伪音”（musicaficta）是临时变音在当时的称谓，与“实音”（musica recta）相对。对于文艺复兴时期的音乐家来说，伪音是指“圭多手”上无法显示的音，这些音在原始资料中通常不予标写，是需要当时的表演者临场加以升高、降低或还原的音（对此，当代的乐谱编订者需要明确标出）。根据当时的读谱规则，某个音符前的降号表示该音要被唱成“fa”，而还原号或升号表示要被唱成“mi”。因而当时的音乐家会将“C♭—B”唱成“fa—mi”，而不会认为二者是“等音”，因为当时无此概念。伪音常被用来规避旋律性或和声性的不良音程，也被用于构造特定的终止式。
3. 文艺复兴时期的乐谱手稿使用的是不同于当今所用的特殊标页体系（foliation & pagination），以“fol.1r”表示第1个对开页面的正面（右侧），用“fol.1v”表示这个对开页面的背面（左侧），以此类推。乐谱上还会有包含“定位符”（𝄋，SignumCongruentiae）——表示模仿声部的出现，或反复段落的开始，又或各声部同时演唱——在内的特殊标记，增加了今人的阅读难度。
4. 文艺复兴音乐的谱式（声部排列）也具有特殊性。总谱已然存在，但分谱更为多见。当时的抄谱员们习惯于将各声部记写在同一个对开页面上，各声部的乐谱有时会以不同的朝向来排列，以方便围坐者从自己的方向阅读。还有时，各声部会被记分别写于不同的卷册之中（partbooks）。G谱号在十六世纪时很少被使用，更常见的是C谱号和F谱号。

（通常是低声部）重复其中一个和弦音（常为根音），由此隐约可见通奏低音织体的源头。提莫祖科以统计学的方法表明，自若斯坎以降，作曲家在作品中让低音声部以四五度大跳来行进的概率已然非常之高。在若斯坎作品中约为40%，在帕莱斯特里纳作品中已达到60%，在巴赫的众赞歌里已升至70%。当低音做四五度跳进时，不容易与上方声部构成平行五八度，因为旋律声部常常以级进为主，由此提供了和声写作上的方便。文艺复兴音乐中低声部上的四度跳进有两种不同的类型，服务于不同的功能。一类是乐句之中的四度跳进，它通常是由于“3+1”的声部写作习惯导致，不具有终止效果，也不会造成“紧张”和“放松”的效果；另一类是终止式位置的四度跳进，会清晰呈现出“紧张-放松”的模式化情态效应。伴随功能和声越发成熟，这两种类型渐趋融合。换言之，乐句之中的低声部四度跳进也逐渐具有了终止式里的那种“紧张—放松”效果。[1]

文艺复兴思潮对当时的和声理论也产生了一些影响。伴随人文知识界对古希腊的文化产生浓厚兴趣，许多音乐理论家也开始关注亚里士多德、柏拉图、毕达哥拉斯、亚里士多塞诺斯、托勒密、波埃修斯（Boethius, c. 480—524）等人的理论和思想。[2]文艺复兴理论家延续了古代学者对于“harmony”（和谐）的基本看法，即把分离的因素以协调一致的方式连接起来，以形成具有秩序感的整体。在音乐语境中，“harmony”意味着多种音响或多个音高加以混合，形成可被感知的协调统一状态，因而能使耳朵感到愉悦——这也是文艺复兴的哲学家和音乐家们共同认可的观念。

文艺复兴理论家对待不协和音的态度也具有历史意义。廷克托里斯（Johannes Tinctoris, 1435—1511）将不协和音限制于经过性、非重拍的位置，以及终止式位置的切分性经过句中，并将以往常见的平行五八度进行列为了禁忌。大小三六度虽然在“新艺术”兴起之际已被接纳为协和音程，但三六度仍不能单独被用于乐曲的结尾和开头，而需以纯音程为中介。扎里诺在其1558年发表

---

1. Dmitri Tymoczko, *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*(Oxford & New York: Oxford University Press, 2011), pp. 202—210.
2. 例如，伽弗里乌斯（FranchinoGaffurius, 1451—1522）、梅、拉莫斯（Bartolomeo Ramos de Pareia, 1440—1522）、廷克托里斯、维琴蒂诺等，都曾援引古代的音程或调式理论，来阐发见解（撰写论文）或指导实践（调制乐器）。

的《和声规范》(*Dimostrationiharmoniche*)中系统探索了大小三六度音程作为不完全协和音响的重要意义，论证了三和弦作为一个和声实体的理论基础，并认为和声是音乐的本质。

文艺复兴时期也是对位技术得以迅速发展并缓慢转型的关键时期。最初的对位写作以二声部为基础，常用“音对音”[1]的织体形态，声部之间少有节奏变化。久而久之，伴随参与对位的声部数量增多，独立性增强，节奏变化渐趋丰富，声部的写作规则也持续处于动态调适的过程中，以应对日益复杂的情况，直到十五世纪才终于建立起了相对牢固的对位规则。这些规则包括：对位式乐曲的开头和结尾必须使用完全协和音程。不过由于“完全协和”常被描述为“完满”或“完成”的状态，故而此类音程更多被用于收束而非起始。倘如乐曲开头有一个或多个声部休止，则此时允许使用不完全协和音程。反向进行是二声部对位中的优善笔法，而在三声部中，通常总有两个声部处于同向关系中。在单对位中，声部间通常只能使用协和音程，不协和音程只能出现在一音对多音的语境中，不能持续太长，且只能出现某些次要位置。但临近结尾处(例如在倒数第二个“和弦”的位置)的不协和音响是被允许的，并时常会伴随切分节奏。作曲家不仅要考虑声部运行的方向，也要考虑声部运动的幅度。理想状态下应多用级进而少用跳进，以使声部的进行尽量保持平滑。不过当声部较多时，维持级进就会越发困难。如果不得已要引入跳进，那最好不要设置在最高声部(女高)和支撑声部(男高)，而是要在高对应声部(女低)或最低声部(男低)上。

不过对于文艺复兴作曲家来说，难点并不在于运用规则，而在于发挥创意，即对音乐材料——有时被称作“主题”(soggetto)——进行巧妙的加工。“S—A—T—B”的四声部建制在十五世纪以后的复调写作中具备了标准意义，扎里诺视之为基础配置，认为即使采用了更多声部，也要尽量使用四声部的写作原则。这四个声部的功能各不相同：最高声部(Superius，女高)运行最快，音区最高，最富于装饰，也最容易被跟随，在听觉中位于“前景”；

---

1. 这据说正是“对位”(counterpoint)一词的来历，其本义是“点对点”(punctum contra punctum)，所描述的是“音对音”的作曲过程。

高对应声部（Altus，女低）部分具有最高声部的品质，运行较快，级进较多，但它通常是最后被写作的声部；支撑声部（Tenor，男高）是最庄重的声部，用稀疏的长音写成，常以穿“钢筋”般的长驱直入姿态，跨越整个或多个小节，是整个“声部大厦”的根基，故被称为“支撑”声部（在迪费首创低对应声部以前，它是最低的声部）；[1]最低声部（Bassus，男低）起初被称作“低对应声部”，是在支撑声部（声部大厦之基）下方凿设的“地下室”，据信由勃艮第作曲家迪费首创，它多用跳进，运行较慢，较少装饰，也发挥着撑起上方声部的作用。

文艺复兴音乐思想中的重要转折

文艺复兴时期对理性与感性问题都很重视，出现了以理性化方式探讨音乐感性效果的丰富学说。人文主义思潮的出现导致了人性的张扬，从而使人在“思想”和“情感”两方面都获得了解放。思想的解放表现为理性的弘扬，推动了科学的发展；情感的解放表现为感性的张扬，推动了艺术（尤其世俗艺术）的繁荣。理性思维的发展促使学者们对音乐中的诸多现象和问题进行了体系化的研究；感性体验的重要性上升，则引导了作曲家和理论家们对音乐表情问题的关注。[2]有关音乐的感性与理性效应的论辩，也自然地引出了有关音乐的自律性和功能性问题的探讨：一方面音乐的娱乐、表情、教化功能被广泛论及，另一

---

1. 出于历史原因，这个声部常会借用现成的曲调——初为圣咏，后为任意曲调。在十二至十五世纪，它通常是对位写作的第一步，在十五至十六世纪常被处理为各乐章共用的“定旋律”（*cantus firmus*）。它决定着复调音乐中的调式导向，是判定调式的重要参考。其横向旋律线以及（与其他声部构成的）纵向音响在被构思时需照顾作品的调式特性。
2. 廷克托里斯在《音乐的多重效用》（*Complexuseffectummusices*, c. 1480）中总结了音乐所能产生的二十种效应。扎里诺认为，人的气质和情感是由体内各种物质因素（冷热干湿）的不同比例所决定的，音乐营造的和谐关系中也存在类似的比例关系，故而当人听到维系着某种情感的比例关系引发的振动时，这种情感就会被强化，反之则会被弱化。路德对音乐的愉悦效应进行了充分的褒扬，视之为上帝的恩赐，由此在某种程度上调和了感受（身体愉悦）和理智（人心教化）之间那久被宣说的对立关系。加尔文也承认歌唱能产生感人的效力，可促使人们以更大的热忱投身于对上帝的祈求和赞美之中。

方面音乐的独立尊严也开始受到重视。例如，新教思想家认为音乐——路德视之为上帝的恩赐，而非人类的创造——可以诱发情感、感化心灵，但这种力量源出于音乐自身的实体构造。[1]

文艺复兴时期也是宗教精神与世俗精神并行发展的时期。宗教精神世俗化此时已成为显著的趋势。马丁·路德的改革体现出平民化、世俗化倾向；迪费率先在宗教音乐中借用世俗曲调；帕莱斯特里纳和拉索的宗教音乐中饱含着只有在世间才能体会到的真情实感（前者崇高虔诚，后者凝重深沉）；宗教改革运动的兴起促使学者们重新审视了音乐的功能、复调的价值以及音乐与歌词的关系等重要议题。

文艺复兴时期出现了复兴古典文化的热潮，唤起了理论家们对古希腊诗学、修辞学、雄辩术以及音乐思想和理论的兴趣。不过，只是到了十六世纪，音乐学者们才开始借鉴、发展甚至复兴这些理论和思想。格拉里安在《十二调式》中论证了单声音乐的合法性和优越性，并在自己著作中加入了他本人为历史上多位诗人的诗作谱写使用简明旋律线条的单声歌曲。在他看来，复调作曲家早已疏远了“简单自然”的古典旨趣，也遮蔽了文本中的细腻表达。扎里诺也明确表达了回归古希腊文化的愿望，他是第一个试图阐明和声科学的新音乐人文主义者，认为所有被上帝创造的事物都受制于“数”——这与毕达哥拉斯的“万物皆数”的论调如出一辙。扎里诺也将古典品质理解为简单性、清晰性和理性主义的综合。梅、加利莱伊、卡奇尼、佩里（Jacopo Peri, 1561—1633）等“卡梅拉塔”艺术家则矢志恢复古希腊的音乐美学和悲剧理想。复调音乐与单声音乐的优劣问题在文艺复兴时期常被论及，这些探讨许多时候密切维系着音乐中的“古今之争”。伴随复调技术的高度成熟，音乐的复杂性逐渐超出了普通受众的听觉感受力。单旋律音乐风格（Monodic style）的兴起，虽说其直接的审美驱动力是如何通过音乐来更好地表达唱词中的意义和情感，但其更深层次的诉求

---

1. 恩里科·福比尼:《西方音乐美学史》，修子建译，长沙：湖南文艺出版社，2005年1月第1版，第111—112页。

却难说不是“单纯”“简朴”的古典美学。[1]总而言之，文艺复兴时期迎来了音乐思想上的一系列重要转折，大致涉及七个方面：

其一，出现了回归简单风格的倾向。十六世纪后半叶，许多作曲家和音乐著述家都在寻找回归古代世界音乐简单性的办法，如前所述，维琴蒂诺、格拉里安、扎里诺都进行了这方面的尝试。

其二，改变了重理论而轻实践的状况。毕达哥拉斯、柏拉图以及包括波埃修斯在内的许多中世纪思想家都主张音乐是学问，是科学的分支。这种“注重学问”的观念部分地导致了对“音乐实践”的轻视，哲学家、思想家头脑中探询的音乐似乎和生活中用于表演的音乐没什么联系。文艺复兴时期有关音乐的思想观念则时常密切维系于音乐的创作、表演和接受活动。

其三，重新发现了自然法则。如意大利学者福比尼（Enrico Fubini, 1935—）所说，在十六世纪以前，判定某种音乐理论是否具有正宗性，往往是看它在多大程度上维系着传统，但扎里诺提出了“自然”准绳。[2]他的和声理论植根于对自然声音现象的观察，依托数列原理，他阐明了音程的协和法则以及三和弦的实体意义，为拉莫（Jean Philippe Rameau, 1683—1764）的和声学原理奠定了基础。

其四，世俗音乐（尤其是器乐）的繁荣促使表演者和聆听者逐渐分离为两个群体，听众的需求对音乐创作的影响明显增大了。在中世纪的大部分时间里，用于礼仪的音乐是在一个有着共同身份和共同参与度的群体中传播的。文艺复兴世俗音乐催生了以休闲方式被动聆听的受众，悦人、动人于是成为了一种新的艺术理想。

其五，人文主义思潮的兴起强化了音乐家成为“博雅文人”的理想，廷克托里斯、扎里诺、加利莱伊、阿图西（GiovannArtusi, c. 1540—1613）、卡奇尼、

---

1. “卡梅拉塔”艺术家加利莱伊（物理学家伽利略之父）推崇新式的单声音乐，认为复调音乐从来不适合传情达意，维琴蒂诺也以音乐语言需推陈出新方能持续产生动人效果为由，肯定新式单声音乐的先进性，认为已臻完美的复调音乐需被突破和替代；扎里诺却以“音乐就是和声”这一著名宣言来为复调音乐辩护，认为它蕴藏着体现自然法则的美妙性，远比单声歌曲优越。廷克托里斯发表于1477年的前述著名言论虽然不是针对新式单声音乐来说的，但它推崇当代新音乐、贬斥旧音乐的姿态是分明可见的。
2. 福比尼：同上引书，第90页。

蒙特威尔第等，都不满足于只在音乐领域成为“专家”，而是具备了丰富的人文素养。相比于“重知轻行”的古希腊传统而言，这种职业理想虽注重知识素养，但并不轻视音乐实践。

其六，情感的表达在十六世纪后半叶成为了声乐创作中前所未及的突出议题。部分原因在于，人文主义者敬奉古代的观念与实践，于是重新强调了柏拉图等人极力倡导的“乐教”功能。歌词的首要地位得以重申，音乐被再度视为了传达词义的手段。

其七，十四世纪后期逐渐发展起来的“作品”概念，在十五世纪得以初步确立。德国音乐学家劳伦茨·吕特肯（LaurenzLutteken, 1964—）认为，音乐作品成为“艺术品”的前提条件之一是“消除技艺痕迹”，亦即从“制造物”（彰显技艺）升格为“创造物”（不露技艺），而这一转变就发生在十五世纪。此时，音乐作品的书面记谱时常是出于“存档”的考虑，而未必是为了复制和再现它。[1]不过，窃以为，此时的“作品”概念还具有较大的开放性，能够包容流传过程中产生的诸多面貌差异，其身份意识尚不明显，故而只是初步确立。

文艺复兴时期的音乐表演常规

文艺复兴音乐的表演方式问题在近代学界享有较高的关注度。当以历史眼光审视文艺复兴时期的音乐表演时，有两个方面显得尤为重要，一是实践常规，即当时的音乐家们是如何进行表演的；二是审美观念，即在时人眼中，怎样的表演才是好的。这两个方面的考察可以具体化为五个主要问题：

一、宗教声乐实践的歌唱惯例和审美准绳。例如：唱诗班齐唱单声部圣咏时在咬字、发音、行腔、表情方面有什么品质要求？宗教性复调音乐的歌唱采用什么方式？有多少人参与？“女声不得闻于教堂”的禁令被以怎样的方式执行？歌唱者能否自由添加装饰？有多个唱诗班参与歌唱时，采用什么样的声部

---

1. LaurenzLutteken, “The work concept” , in A. M. B. Berger & J. Rodin, *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), pp. 55—68.

配置和站位方式？无伴奏歌唱方式的普遍程度如何？宗教性声乐实践中会不会加入管风琴以外的乐器？其具体的使用情况如何？是伴随人声还是衔接人声？是伴随单声部的圣咏还是多声部的复调？

二、世俗性复调声乐曲的表演常规。例如：它在哪些方面不同于宗教性的复调歌唱？乐器的参与程度如何？与人声构成怎样的关系？是重复某个人声的声部还是对它进行自由装饰？抑或替代某个人声的声部，并与其他声部构成对位？作品的谱式能在多大程度上暗示其实际被歌唱的方式？没有记写（或没有完整记写）歌词的作品是否应该使用人声？还是完全交给乐器？对于以省略方式记写歌词（例如只为某一个声部配置歌词，或只在某声部开头处记写一部分歌词）的作品，是否有通用于当时的歌词配置法（Text Underlay Rules，使特定唱词中的音节匹配于特定乐句中的旋律音）？

三、世俗性单声歌曲（它与早期歌剧密切相关）的表演常规。例如：它与文本之间的密切联系如何在歌唱中实现？哪些信息是时人皆知因而无需记写于谱面的？此类体裁所蕴含的虚拟人格、细腻情感和戏剧性张力，会对演唱者提出什么要求？其呈现方式是自主弹唱还是合作表演？它是否可以包纳将复调歌曲的最高声部交给人声、其余声部交给一件多声性乐器（比如琉特琴）的"仿单声"（pseudo-monodic）方式？

四、音乐表演中的装饰风尚。例如：这一风尚维系着怎样的审美观、表演观和作品观？这些观念会带给今日的表演者什么启示？装饰技巧何以与口头时代的即兴传统一脉相承？又何以影响书面的记谱传统？遵循什么样的规则和方法进行装饰？不同民族、不同场域、不同体裁、不同声部会对装饰行为提出怎样的差异化要求？当时作为表演者必备素养的即兴装饰能力是如何被传授的？

五、组合表演的具体操作方式及其体现的不确定性。例如：乐曲在标题和谱式上对乐器类别的含糊指称或宽泛提议，是出于实用性的意图（扩大乐谱的受众群体）还是审美性的艺术理想（追求艺术的活态化呈现）？总谱的稀缺、分谱的流行以及后世（巴洛克时期）出现的"指定在场声部"（Obbligato）标记究竟反映了怎样的历史常规？在参考信息不足的情况下，对于一首复调乐曲是该采用每声部一人的重奏或重唱方式还是每声部不止一人的合唱或合奏方式？最高声部（旋律声部）是否可以交给人声担任？

围绕这些问题，近代学者们考察了十五到十六世纪所留有关音乐的音响化实践的多种原始资料，其中有不少是理论著作。例如，意大利数学家、音乐理论家贝尔德曼迪斯（Prosdocimus de Beldemandis, ?—1428）在《对位法》（*Contrapunctu*, 1412）中为初级歌手提供了基于给定旋律即兴唱出对位声部的方法；德国盲人管风琴师、琉特琴师、作曲家保曼（Conrad Paumann, c. 1410—1473）在《管风琴入门》（*Fundamentumorganisandi*, 1452）中总结了在键盘上弹奏终止式、装饰音、模进式乐句的一些公式，以便学习者可以在一个给定的支撑声部上即兴演奏出对位声部；德国神学家、音乐理论家察贝恩（Conrad von Zabern，生活于十五世纪，生卒年不详）的《如何在唱诗班里优美歌唱》（*De modo bene cantandichoralemcantum*, 1474）告诫唱诗班歌手在齐唱单声部圣咏时要选择适宜的调高和速率，要吐字清晰、发音纯正，要弱化辅音、凸显元音，不能胡乱拆分音节，不能随意添加和声或装饰音，不能有明显的鼻音和喉音，不能喊叫，不用颤吟，不做过多的表情或动作。至于世俗性复调音乐的歌唱，当时的理论家们认为大体上应遵循宗教声乐的实践方式，除了口型自然、嗓音松弛、音准声稳、字正腔圆之外，可以适当运用表情、动作、颤吟来传达文本的情境。意大利学者卡尔达诺（Girolamo Cardano, 1501—1576）在《论音乐》（*De musica*, 1574）中建议独唱者（此指在重唱中独领一个声部的歌手）要注意倾听其他声部，要顾及唱词的含义并有意识地预读后面的唱词，要赋予节奏以活力，要注意声带保养。至于装饰音，理论家们则不仅归纳了单个音符上（如颤音、波音、回音、倚音）和多个音符间（指添加经过音）的装饰方法，并针对度数不同的旋律音程系统性地进行了讲解和示例，还阐述了多声部合作（尤其在临近终止式的位置）中的注意事项。意大利作曲家、歌唱家卡奇尼在其歌集《新音乐》（*Le nuovemusiche*, 1602）的序言中围绕单声风格的戏剧性问题，对歌者提出了明确的要求，例如怎样依托谱面音符来运用滑音，如何在单音上运用大幅度的渐强、渐弱，如何在终止式位置将长音细分出小时值音符并加快唱出，如何在某些音节上使用不动声色的冷漠方式歌唱等。

除了理论著作，还有其他许多值得重视的原始资料。教堂和宫廷的档案文书中记录着有关唱诗班或乐队的人员规模、声部建制、职务类型、日常活动等信息，这有助于我们了解某些音乐的表演场合、歌手或乐手数量、声部分工等信息；信札、游记、诗歌、回忆录等文字载体常会涉及对特定仪式景象的描述，

包括其中使用音乐的情况，如音乐家的身份、人数、所用乐器、出场次序、在仪式中所处的环节、舞台站位等场境信息；手抄或印刷的乐谱会通过标题、谱式、文字标记、序言（常被称为“致读者”）等来对其音响化方式做出或宽泛或具体的提示；同时代遗存的有音乐家在场的壁画、版画、织锦画等图像证据，则可以与文字和乐谱资料相印证。然而尽管有这些历史资料作为参考，但学者们对于文艺复兴音乐的表演实践仍有许多疑问，相同的证据有时可以支持彼此矛盾的观点，伴随学术进展而推翻前说的事情也常有发生。[1]

十五至十六世纪得以幸存的原始资料和后世学者陆续产出的各类研究著作，共同让我们对文艺复兴音乐表演的场所与功能、[2]受众对象、[3]音响媒介、[4]组合

---

1. 例如，档案资料显示，勃艮第宫廷礼拜堂1469年初建时有十四名歌手，其声部划分为6S（女高）、2A（女低）、3T（男高）3B（男低），于是学者们曾认为在四声部的弥撒曲或经文歌中，这十四人会以6—2—3—3这样的人员配置参与歌唱。但后来的研究表明，唱诗班歌手很可能是轮流当值的，至少某些地方如此。甚至有可能每声部只用一人。有些地方则会因时而异，各声部多至四人，少至一人。每声部一人的情况普遍可以接受，全体人员出动的情况极为罕见。参见 Timothy J. McGee, “Vocal performance in the Renaissance”, in Colin Lawson & Robin Stowell (ed.), *The Cambridge History of Musical Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), chapter 13, pp. 330—331.
2. 就场所而言，文艺复兴时期的音乐表演主要集中于教堂（或修道院）和宫廷，但其他一些室内（家庭、酒馆）和户外（花园、广场、街头、田野等）场合也常能见到音乐表演活动。就功能而言，文艺复兴时期的音乐表演实践分为宗教和世俗两大类。弥撒曲、经文歌、圣咏、以及各类管风琴独奏音乐（前奏曲、托卡塔、定调曲）等，具有礼仪功能，上演于教堂或修道院。牧歌、尚松、利德、康索尔特歌曲等方言世俗歌曲以及各类器乐重奏具有休闲娱乐的功能，上演各种世俗场合。另外，弥撒曲、经文歌等当用于节日庆典时，兼具宗教和世俗两种功能。
3. 就受众对象而言，文艺复兴时期的音乐表演涉及公众和私人两类人群。上演于教堂、修道院、宫廷会客厅、宫廷剧院、酒馆及庆典场合的音乐属于公众音乐的范畴，而在宫廷内室或普通家庭表演的音乐则属于私人音乐。广义而言，教士、贵族、市民、农民各有符合其身份阶层的音乐。
4. 就表演媒介而言，文艺复兴时期既有纯声乐表演（唱诗班的无伴奏重唱、牧歌等室内声乐曲）、纯器乐表演（独奏、重奏、合奏），也有混合二者的综合性表演形式（如带伴奏歌曲、协唱风格），甚至更具综合形式的音乐戏剧形式（如歌剧、幕间剧）。人声媒介包括自然女高音、童声女高音、阉人女高音、假声男高音、自然男高音、男低音、女低音等声部类型。自然女高音通常不在教堂音乐中使用（女修院除外），而是代之以童声、假声男高音或阉人歌手。

形式、[1]演出规模、[2]音乐风格方面的历史常规有了基础性的认知，这也是把握文艺复兴音乐整体风貌的重要组成部分。作品的概念虽然在十二世纪以后慢慢确立，但仍然远不具有现代意义上的自足性、封闭性。文艺复兴作曲家和表演家们对待乐谱的态度较为灵活和随意。从作曲家角度说，许多信息无需记写（伪音、力度、速度等），因其被视为表演问题而非创作问题，故而交由表演奏者处理。对当时的表演者而言，即兴地装饰或改编一份乐谱是其必备素养。作品的开放性也体现为声乐作品中的词乐配置方式在很大程度上是交由表演者处理的。让某些旋律音和某些音节精确对应的诉求是直到十六世纪上半叶才逐渐形成的。相比而言，音节式歌唱比花腔式歌唱更需要明确词乐之间的对应关系。巴洛克时期常见的阶梯性力度效果或许早在文艺复兴时期就已存在，这或许有乐器性能方面的原因。单个长音的断连效果备受重视，通常会被表演成具有些分离效果的两个或多个音。颤吟或揉弦（vibrato）的效果此时已经存在，但通常只作为一种特殊效果使用，故而并不普遍。速度的阶段性变化是音乐家们的普遍追求。改变速度依据的是乐曲在不同段落使用的定量符号（即拍号），或唱词文本的意义和情绪。

---

1. 在组合形式方面，每声部一人的重唱形式很多见，但各声部不止一人的合唱形式也存在。器乐媒介中包括管乐器（铜管、木管）、弦乐器（拨弦、擦弦）、键盘乐器（多种形制的管风琴和古钢琴）。同家族乐器的重奏形式（康索尔特）很常见，但混合有管弦乐器的重奏与合奏表演不仅存在而且愈发普遍。家族性器乐重奏是康索尔特的典型形式，也是无伴奏重唱的器乐对等物，在十六世纪非常流行。较为常见的情况是三种尺寸的乐器组成四声部的重奏（1—2—1）。有些乐器由于自身形制还不够完善，很难实现家族性重奏（如长号、竖笛等），须以其他乐器来“补短”。混合型的器乐组合在十六世纪变得日益多样和复杂，其中常会有一件和声性乐器（琉特琴或键盘）在复调中重复某些声部线条，这一习俗后来发展成了巴洛克的通奏低音传统。中世纪对宏声和柔声乐器的严格区分在文艺复兴时期有所松动。宏声组合常用于户外和公众场合演奏，许多国王和亲王拥有不止一个宏声乐器组合，如科奈特号手、长号手、肖姆管乐手等。小号手和鼓手则是在队列游行或军事行动中宣告国王或亲王的到场或在场。柔声乐器的组合方式更多样，各种弦乐器加上竖笛、长笛、管风琴等其他乐器，常用于宫廷内室或其他私人场合。宏声和柔声器乐组合都常用于为舞蹈伴奏。管风琴普遍可见于教堂、修道院和宫廷礼拜堂，经常与人声交替，或担任独奏，以衔接仪式中的各个环节。想来也会与人声同时演唱，重复人声的某些声部。古钢琴主要在宫廷贵族家中使用，既可用于独奏，也可用于伴奏或重奏。
2. 宫廷乐队的规模因赞助人实力大小而异，多则数十名，少则十几名或数名乐手。

文艺复兴时期的音乐教育概况

音乐是最古老的学科之一。作为自由艺术或通识教育组成部分的音乐教育历史悠久，可以回溯到古希腊时期——不过当时音乐在教育中的地位尚不牢固，有时还会成为争议性话题。艺术也曾经被视为社会活动（甚至娱乐活动）而非教育活动，因此在学校教育中处于边缘位置。[1]中世纪的骑士和教士们修习的“七艺”中包括音乐，使之与文法、逻辑、修辞（并称前三艺<Trivium>）和算数、几何、天文并列（与音乐合称后四艺<Quadrivium>）。这一学科体系在文艺复兴时期得到了很大程度的延续。文艺复兴时期复兴了柏拉图等古代先哲的思想，重视音乐的教化功能，因此普遍将音乐视为了培养“完全公民”必不可缺的才艺。文艺复兴时期的音乐教育机构包括教会音乐学校、综合性大学、专业音乐学院、私立语法学校、私立宫廷学校、城市中行会或协会的附属学校，以及医院和孤儿院等慈善组织。

教会音乐学校[2]由教会唱诗班学校、教会中学这两大主体构成，前者相当于小

---

1. Charles Plummeridge, “Schools”, in *The New Grove*, vol. 22, p. 614.
2. 教会唱诗班学校（Choirs School）始于中世纪，以四世纪设立于罗马的圣歌学校（ScholaCantorum, 旨在传播罗马圣咏）为原型，旨在培养能够胜任礼仪歌唱的歌手。这曾是中世纪是最重要的音乐机构，在文艺复兴初期也依然重要。教会唱诗班的准入年龄通常是七八岁，少有例外，而且一般要连续在教堂里服务十年左右才能获得领受低等圣职的资格。由于这是一个较长的学习期限，故而，在孩童正式进入唱诗班之前，他们的父母必须事先同意在这十来年的培训和服务期间不能将孩子领走。而作为对此的回报，教会将免费对这些孩子进行食宿全包的教育。唱诗班学校的学生通常在十六到十八岁毕业，此时他们可以选择担任唱诗班的成年歌手并兼事杂役，可以申领圣职（初等圣职多从副助祭［sub-deacon］或称副执事开始，领职之际需手按圣经宣誓）以便继续为教堂服务，可以成为修道院里的一名初级学徒（novice），也可以选择回归世俗生活。选择继续为教堂服务者需要进入教会中学（Secondary Schools of Church）学习，这是各地的主教座堂和修道院教堂通常都会附设的机构。这些人通常会从在担任在教堂里担任成年歌手（当然需要经过考核）开始其职业生涯，并负担一些包括文案和值勤在内的杂役，能否获得晋升，则部分取决于他们在教会中学里的学业成绩。中学阶段的歌手他仍处于“学徒”阶段，除享受基本的生活保障外也通常不领薪俸。再过几年，当他们的基础性学业已经圆满、经过了必要的实习且也表现出了相应的资质时，才会真正领受低等圣职，进入圣秩体系并领受薪俸。教会音乐学校的规模和实力因地而异，通常修道院和主教座堂的综合实力最强，其次是世俗宫廷的礼拜堂（其规制也因贵族头衔的高低而表现出较大的差异）和位于城市的教区教堂（首都和首府城市实力较强，其他城市相形较弱），条件最差的是偏远乡村的教堂或小礼拜堂。参见 Perkins, *Music in the Age of the Renaissance* (New York & London: W. W. Norton & Company Inc, 1999), “The Church Schools”, pp. 74—80.

学阶段的教育，而后者则相当于初中。教学内容既包括歌唱（圣咏和复调）和奏乐等表演技能，也包括作曲（对位法）技能，以及理论素养。唱诗班歌童需要把礼仪服务所需（其实远不止此）的全部圣咏旋律记在脑海。如果歌童日后想领受圣职，还需要背诵全部诗篇。他们也会学习一些具有道德情操的世俗性歌曲作品，要学习记谱法、初级对位法以及多种乐器的演奏（例如管风琴）。小学阶段所接受的教育大多数是实用性的，其实施方式和教育程度因地而异；中学阶段会以波埃修斯的理论著作为教材，学习关于圣咏的许多实用性理论知识，也要学习有量复调曲目。此外，不论在教堂还是修道院里供职，这些刚刚“出道”的圣职人员都需要持续学习拉丁文书写能力、神学教义、法律知识、财务知识、管风琴演奏乃至外交等技能，因为倘若他们不具备令人刮目相看的才艺或特长，将很难获得晋升资格。这些科目或知识，很像大学里开设的选修课，它们未必直接具有立竿见影的效应，但却能使学生在未来的社会经历中长久受益。[1]

此时的综合大学[2]延续了中世纪的音乐教育模式，其中法国、英国、德国的音乐教学活动比意大利更有影响力。[3]中世纪后期在大学里担任教学和管理工作的通常是领受圣职者，不过从文艺复兴开始，伴随人文学科成为了显学，越来越多的人文学者成为了大学教员，因为这些学者所受的教育比圣职人员还要丰富和扎实。某些大学让学生在最后两年才开始修习音乐课程。[4]大学的音乐科目既包含理论性

1. 以上有关教会学校的介绍，部分地参考了Perkins, *Op. Cit.*, pp. 74—80。
2. 出现于中世纪（十二世纪）的综合性大学（University）是高等音乐教育机构。早期的综合性大学往往与当地的主教座堂和修道院有着密切的联系，而许多大学也有自己的礼拜堂和唱诗班，有时还有附属性的私立唱诗班学校，例如巴黎大学附属的圣母院学校，维也纳大学附属的圣斯蒂凡学校，海德堡大学附属的托马斯学校等。牛津大学和剑桥大学的学院都为唱诗班歌手提供音乐教育，以便为宗教礼仪服务，有些学院非常看重音乐，会对申请学籍者提出相应的才艺要求。牛津大学和剑桥大学最早设立音乐学位（十五世纪），起初只有学士学位，后来也有博士学位。两所大学都设有音乐教席，也均授予荣誉音乐学位。
3. 博洛尼亚大学和帕维亚大学分别在1450和1490年设立了音乐教席，不过十五到十六世纪意大利最重要的音乐教育活动仍主要是在主教座堂和宫廷进行。Christopher Page, “Universities” (I), in *The New Grove*, vol. 26, p. 138.
4. 虽然有关文献提及的实践性课程不多，但歌唱课无疑是必要的课程。参与弥撒表演是学生们要参加的日常活动之一。诸多礼仪活动中至少有些环节是需要歌唱的，特别是在某些节日里。这里的学生们也会像在音乐学院里那样被教授歌唱的技巧，而且每天都会让学生参与一小时左右的歌唱练习。许多综合性大学和宫廷私立学校也以波埃修斯的理论著作为教材。大学里或许也使用其他教材，但相关资料留存很少，不能确定。

的，也涉及实践性的，要学习识谱、懂得乐理、演唱圣歌、演奏乐器等，要参与演出实践。可能并非所有的大学都会讲授作曲和复调，因为中世纪和文艺复兴大学设立科目时都以具有普适性（universal）为前提，而在十五世纪中叶以前，复调作品中尚未完全形成通用性的复调语言，[1]故不宜作为大学的音乐科目。[2]

专业音乐学院（Conservatory）此时所从事的是基础（而非高等）阶段的音乐教育，以培养具有高超的演唱和演奏技能的毕业生为目标。其前身多是中世纪教会的唱诗班学校，发端于文艺复兴时期的意大利，尤其在那不勒斯、威尼斯等地。音乐在此是主要（即使不是唯一主要）的科目，但所涉及的是一般意义上的音乐技能，而不局限于教堂音乐。这类音乐学院通常并不隶属于教会，而是隶属于国家或市政（尽管仍与教会密切联系），其毕业生也不必服务于教堂。此类学院面向城市的社会生活，培养专门性的高水平音乐人才，尤其是声乐和器乐的表演人才。它们不仅是教育机构，也往往是营利机构。这些音乐学院在许多方面仍然与近代高等音乐学院（以1795年的巴黎音乐院为最早）的体制不同，在硬件设施方面条件有限，在日常管理方面也常常存在诸多薄弱环节。其通行的授课形式丰富多样，包括大师课、[3]大课与个别课相结合、[4]小组课与个别课

---

1. Christopher Page, "Universities" (I), p. 137.
2. 以上有关综合大学和私立宫廷学校的介绍，参考了Perkins, *Op. Cit.*, "Secular Schools and Academies", pp. 135—149；以及Charles Plummeridge, "Schools"; Christopher Page, "Universities: I. Middle Ages and Renaissance, to 1600", in The New Grove, vol. 22, pp. 614—629；135—147。
3. 音乐学院尽管有许多名师，但这些老师并不是每天都在学院里从事教学，有不少名师会在好几所音乐学院里兼职任教。就一所特定的音乐学院来说，"大牌"教师每周会有三四次前来授课，每次大约持续三四个小时。上进心强的学生们都渴望这一时刻的到来，这就像现在的大师班一样。学生们在大师面前展露出自己的天份，也暴露自己存在的问题，然后听从老师的讲解和建议，再私下进行调整和练习。这样的"大师课"既涉及技能课，也涉及理论课。例如在上作曲理论课时，学生们会呈上他们的习题卡片（cartella，用上了漆的山羊皮做成），上面是他们根据作业要求进行的对位练习。老师们会帮忙改正其中的错误，改正之后的版本会被学生誊抄在纸上，一旦这些习题被抄了下来，羊皮纸上演练的习题就会被擦去，以备重新书写。
4. 音乐理论课是每个学生都要学习的，故而这样的课程通常会采用大课形式。在一间大屋子里，各专业方向的学生统一听讲，各自练习，然后再一起交作业，老师在课上对个别学生的问题进行讲解和辅导。

相结合、[1]互教与代教型授课[2]（mutual teaching）等形式，有专业实习制度。[3]不同于综合性大学的是，音乐在专业音乐学院里被视为一个实践操作性（而非理论思辨性）的学科。许多课程与教会学校的教学内容具有共同性，如拉丁文语法、声乐表演、器乐表演（弦乐、木管、铜管）、即兴为单旋律配唱出对位声部、作曲等。声乐是当时最主要的技能课目之一，所训练的技术内容包括气息训练、加花训练、敏捷性训练、听觉训练、即兴表演、表情姿体训练等。[4]

私立语法学校（Grammer School）自中世纪（六世纪）以来便在城市中陆续出现，到了十四世纪开始成为广泛的存在。其课程内容比较广泛，除拉丁语文法外，也会讲授希腊语、数学、历史、音乐等科目。它们大多数是大学的预备学校，学员通常最晚在十四岁入学，毕业后进入大学深造。宗教改革期间，伴随天主教学校大量关闭，其许多职能被这样的语法学校取代。私立宫廷学校是另一类不容忽视的教育机构。宫廷与城市都是文艺复兴运动的主要阵地，贵族们往往会聘请名师来担任子女的家庭教师，甚至也会创办学校，提供高规格

---

1. 专业音乐学院的教学场地并不宽裕，故而需要许多歌手或乐手们在同一间屋子里练习他们的技艺而没有独立的琴房，老师在院子里游走着进行个别辅导。歌唱、作曲、弦乐、木管或铜管乐器的演奏等课程，需要按照学生的主修方向分开学习。以现代术语来说，这应该属于小组课，在以小组为单位进行讲授和指导的过程中，当然也会包含个别辅导，只是不会在较长时间段内集中于一个学生，而是轮流地进行个别授课。但是，对于禀赋超群、潜力巨大的尖子学生，音乐教师们也会在私下里为他们上小课。
2. 高年级学生和低年级学生相互学习，这样可以避免在老师不在场的情况下让学生沦为自学状态。这些高年级学生是经过挑选的，以确保他们有一定的资质。实际上他们相当于大师们的“助教”，负责向低年级学生讲解他们还不能完全理解的东西。有时由大师们开个头，随后交由助教们继续。（想来，既然这种教学法以“互”<mutual>相称，那另一个方面必定也是存在的，如高年级的声乐学生向低年级的优秀器乐学生求教器乐演奏方面的经验，或是请低年级的学生为之伴奏，从而实现互相之间的帮助。）
3. 音乐学院的学生们常有外出表演的机会，他们会被邀请出去参加各种仪式，弥撒、葬礼、集会游行等，也要参与那不勒斯官方所需要他们出席的其他仪式场合。他们甚至也会被邀请去参加私人的音乐会，例如在圣诞期间的家庭聚会。还有些学生会被邀请参加宗教剧的表演。阉人歌手的声音总能让主顾满意并得到丰厚的报酬。当然，参加宗教剧的作曲、演奏乐器或参与演唱的学员是要经过考试的，通常由完成学业的高年级学生负责考核。
4. 以上有关专业音乐学院教学情况的介绍，参考了以下文献：William Weber & Denis Arnold, “Conservatories” (I—II), in *The New Grove*, vol. 6, pp. 311—314; Patrick Barbier: *The World of the Castrati: The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon*(Souvenir Press, 1996), Eng. trans. Margaret Crosland., pp. 47—52。

的文化教育。曼图亚贡扎伽家族聘请伟大教育家维多里诺（Vittorino da Feltre, 1378—1446）创办的“快乐之家”就是这样一所知名的私立学校，其学员并不局限于贡扎伽家族，而是也包括周围城市的贵族子弟，甚至还招收了少量贫困生。这所学校被誉为“完全公民的诞生地”，其教学科目以“七艺”为核心，音乐被维多里诺视为“真正的自由艺术”（liberal art），是“道德和精神的健康的娱乐”。这里教学生唱歌、弹琴，学生在做体操和游戏时会有旨趣高尚的音乐作为伴奏，以培养尊贵、儒雅、温和的品性。文艺复兴时期的另外一位人文学者——瓜里诺（Guarino da Verona, 1374—1460）在费拉拉也开办了类似的学校。[1]

城市中由手艺人和商人们自主组建的行会也往往设立培养子弟的附属学校和医院，其中也涉及音乐教育。这些组织与政府和教会都有密切的联系。“学徒”跟随“师傅”学习技艺，通常要经过七年左右的时间。有些歌唱性的协会、团体（如十三世纪以来的意大利劳达歌团）也会设立歌唱学校。此外，大约在十六世纪末期，某些医院和孤儿院也开始兼具教育职能，信托机构出资管理，设立了固定的教师席位，通常会聘请一名音乐家来教授歌唱并为一些礼拜堂提供音乐，威尼斯的圣马可大教堂的音乐家们就常在这样的医院兼职（早期也有些音乐学院是由医院改建而成）。

音乐在不同类型的学校中所占的分量也不相同。教会学校、宫廷学校、专业音乐学院都高度看重音乐素养。对教会学校而言，音乐是教堂礼拜仪式的核心要素之一；对宫廷学校而言，音乐是贵族子弟必须掌握的重要社交技能；对专业音乐学院而言，卓越的歌唱和奏乐的技能是满足社会需求（城市、教会、宫廷等）、创造经济效益的重要条件。综合性大学和私立性语法学校对音乐的重视程度因地而异。许多大学也重视“七艺”的教育，但自中世纪以来，作为后四艺组成部分的音乐主要是一种思辨性的艺术（设有礼拜堂的学院会自主传授专业技能），常作为数学或物理学的分支。[2]宗教改革期间，天主教国家的学校音

---

1. 有关曼图亚私立宫廷学校的内容，参见刘明翰、陈明莉：《欧洲文艺复兴史·教育卷》，北京：人民出版社，2008年3月第1版，第66—76页。
2. 例如巴黎大学直到十六世纪末仍讲音乐列为数学的分支学科，到了十七世纪则把它并入了物理学。德国的大学也是如此。Christopher Page, “Universities: I. Middle Ages and Renaissance, to 1600”, p. 137。

乐教育仍然延续着中世纪的实践，法国和西班牙的唱诗班学校维持着较高的标准。在新教国家，虽有许多天主教堂被捣毁或关闭，大大减弱了学校音乐教育的实力，但路德宗和加尔文宗仍重视音乐，将之纳入了常规课程体系的核心。[1]

文艺复兴时期的学校音乐教育在许多方面体现了承上启下的历史意义，它传播发扬了文艺复兴时期的主流思想和知识，繁荣了文艺复兴时期的社会音乐生活，其教会学校继承并发展了中世纪教会学校的传统，其宫廷和大学的教育强化了“音乐”才艺成为贵族身份的标志以及“完全公民”的必备素养的这一观念，其专业音乐学院为近代高等专业音乐学院的出现奠定了基础，其声乐教学为巴洛克歌剧和美声艺术的发展铺垫了重要的基础。

文艺复兴音乐的现时生命[2]

音乐史上的文艺复兴时期距今已有四百余年，但它的许多方面仍在当代的教学、研究和表演领域中产生着回响。在这三个领域之间有着密切的互动式联系：表演实践中遇到的问题可以成为表演教学的内容，也可以引导表演研究的方向；从学术研究获得的发现可以为表演实践和表演教学提供有益的参考；而表演教学又可以造就更多从事表演实践和表演研究的人才。三者之间的持续互动不断刷新着文艺复兴音乐的“当下性”。在当今时代有许多专业表演团体致力于文艺复兴音乐的发掘、演绎和传播，它们不仅举行现场表演，也发行唱片专辑。那么，以前述历史常规和审美观念为基础，当代表演者应如何对文艺复兴音乐进行表演呢?

在这个问题上，文艺复兴音乐的相关历史资料被视为了当代表演者的重要决策依据，因为只有充分了解“过往”，我们才能全面认知“当下”。如所周知，过往的每个瞬间都是曾经的当下，当下的每个瞬间都正在成为过往，未来的每

1. Plummeridge, *Op. Cit.*, p. 618.
2. 本节中的少许内容改写自孙红杰：“协奏曲的的戏剧内涵与表演问题：对科尔曼协奏曲批评观的延伸性探讨”，《黄钟：武汉音乐学院学报》2019年第1期，第96—97页。

个瞬间也终将成为过往。正是无尽绵延的过往导向了当下，也将无尽绵延地导向未来。当下虽是过往和未来之间的连接点，但它转瞬即逝，故而强化了过往对未来的导向感。当下转眼便将不再是当下，而过往却永将成为过往。以此观之，当下易逝，而过往永恒。过往比当下更确定，更易于把握。依托过往，既能理解“当下何以然”，又可预判“未来将何然”。因而，运用历史眼光来审视文艺复兴音乐的当代表演问题是尤为必要的，因为运用历史眼光，就是在运用发展的眼光，也是在磨砺一种以深远、通透、可持续为导向的探索眼光。

西方音乐表演实践中的历史主义潮流主要是围绕早期音乐而兴起的，其时间限度虽然存在弹性，但文艺复兴音乐和巴洛克音乐始终处于这场潮流的中心。那么，当代表演者该如何对文艺复兴音乐的相关历史情报裁量取舍呢？是尊重历史资料记录的客观事实，还是遵从彼时审美观念中那意欲超越历史局限性（例如容易走音的乐器、有限的人力资源、不专业的声响环境）的艺术理想？这也关系到是否需要使用古制乐器的问题。继而，如果今人意识到“即兴性”和“不确定性”在文艺复兴时期的音乐实践中具有关键意义，那今天的表演者该如何把握这种特性呢？

不得不说，文艺复兴音乐的当代表演实践确实面临着许多实际的困难，因为文艺复兴时期的音乐表演虽然遵循着某些历史常规，但从“作品”概念的前现代性，作曲家、表演家和受众关系的宽容性，乐器配置的模糊性，各声部人数的不确定性，匹配唱词音节的的随机性，乐谱流传和表演实践中“改编”现象的普遍性，以及音乐表情上的主体差异性来看，这些常规恰恰反映出了文艺复兴音乐家对即兴性和不确定性的偏爱。若再虑及乐器性能在当时的不完备性，教堂音乐中因自然女声缺失而具有的偏狭性，以及表演场境的不可还原性（例如仪式功能的消失，仪式环节的变动，场所环境、建筑材料、受众群体的改变），可以说，文艺复兴音乐的相关历史资料，在带给今人以启发的同时，也会造成许多困惑。这需要表演者在历史维度、现时温度和个人风度之间找到某个平衡点：既要关注历史维度，更要融入审美维度；既要照顾时代境况，又要考虑时代理想；既要有历史考据和文本分析，也要运用艺术信念和审美直觉。此间对历史情报的发掘、研读、裁量、取舍具有基础意义上的重要性，它可以为当代审美和个人旨趣的融入提供灵感和依据。

以“历史还原”为旨趣的本真主义表演（Authentic Performance）之所以受到质疑，主要是因为它在强调历史维度时弱化甚至忽略了审美维度，陷入了对乐谱文本和历史常规的僵化奉持中，视之为自足性、闭合性的对象，枉顾了前者自身的开放属性和后者自身的不确定性。以“时况参考”为导向的历史知情（Historically Informed Performance）表演之所以更具吸引力，是因为它主张在据有历史情报之余留出因时因势制宜的裁量空间，从而召唤出更具历史维度、现时温度、自我风度的演绎效果。

虽然“忠于原作”仍是不能轻易抛开的信条，但如果是从“艺术”而非“道义”角度考虑，那我们对此信条的理解最好能融入些辩证维度，不应局将“原作”限于作曲家写下的音符本身，也应虑及音符背后作曲家的构思和意图——这些因素往往存在于超越文本的层面上。

保罗·亨利·朗（Paul Henry Lang, 1901—1991）在剖析过本真主义表演观的诸多问题后，肯定了后世表演者以当下眼光和自主姿态面对传统音乐的合理性。在朗看来，音乐家从来不面对僵死的过去，而是面对着保持鲜活动态的流变性传统。考虑到在“过往”与“当下”之间有着连绵不绝、难以分割的联系，故而面对过去的作品，卷入当前的审美旨趣是理所当然的。“表演实践不应该呈现与当代实践和当代价值观完全不同甚或相对立的观念，而是需要一些灵活的变通和弹性。”[1]所谓“变通”，意味着演奏者要融合历史常规、当下风尚和个人意趣，对传统做出积极自主的转化和发展。如同朗在论及如何运用装饰音时所说：

> 表演艺术家必须把古老前世遗留的“公式化套路”转译成他自己的语言，以便［用］具有鲜活生命力的音乐将这些公式化套路吸收为自己的有机组成部分。最重要的是，表演者们绝不能把音乐诠释降格为“例行常规”，或是把鲜活的观念冻结为教条化的技术。[2]

---

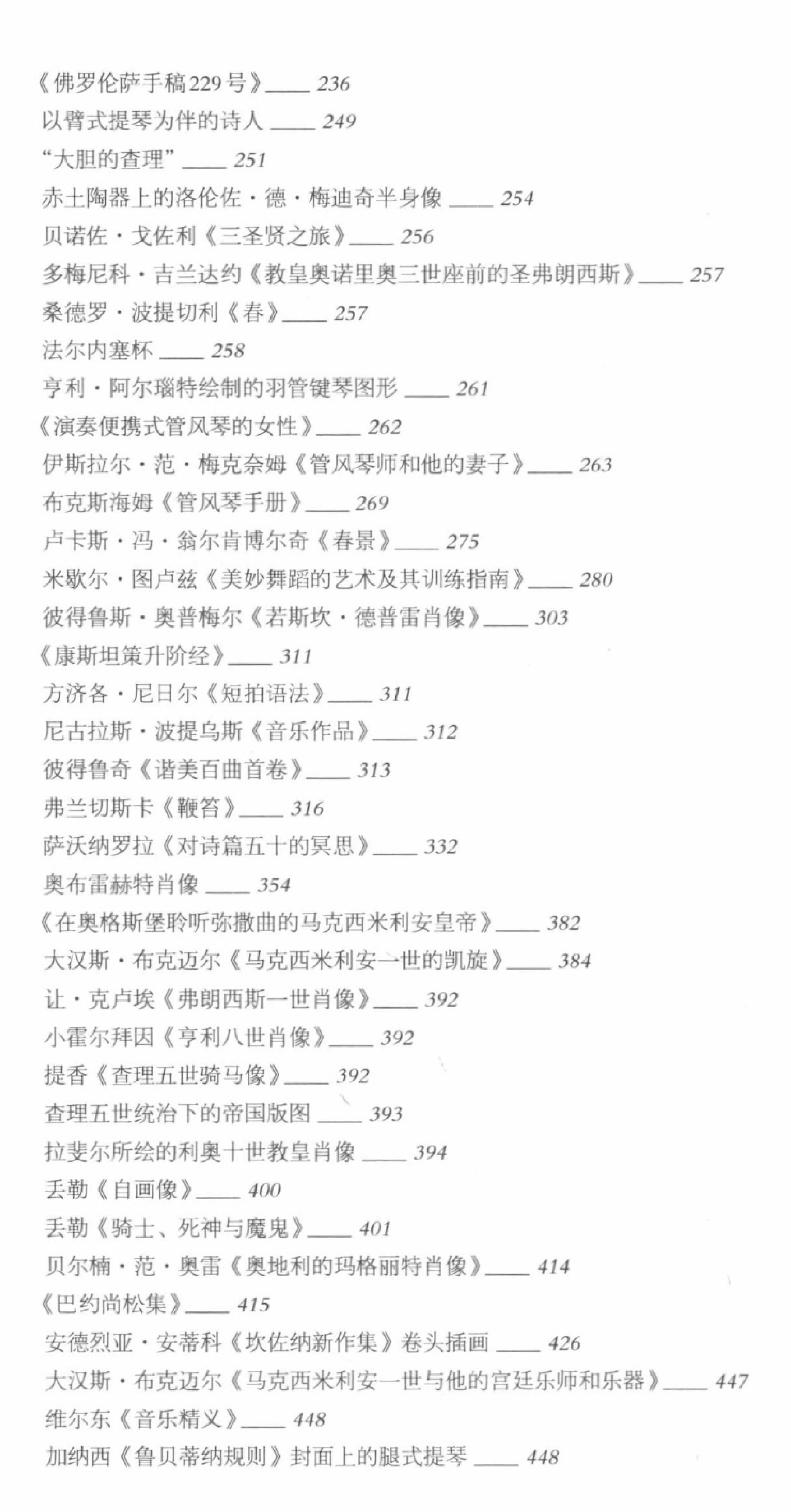
1. 保罗·亨利·朗：《音乐学与音乐表演》，马艳艳译，孙国忠、孙红杰校，重庆：西南师范大学出版社，2017年9月第1版，第275页。
2. 保罗·亨利·朗：同上书，第357页。

朗这里所说的其实也是历史素养与审美导向、惯例意识与个人洞见的统一，或者说，也是历史维度、现时温度、自我风度的融合。音乐作品不仅是“历史”对象，更是“艺术”对象，使其具备持久生命力的不是惯例本身，而恰恰是促使惯例发生演变、推动传统不断发展的个体创造力。这种创造力，也正是处于即兴传统之中的文艺复兴音乐家们格外看重的品质。

2023年10月

沪上乐颐斋

插图目录



目　录

第六部分

1550—1660年代

第一部分　1380—1420年代

第一章
“英国之声”

乐人度曲以新法，

谐美妙煞。

善使高低相合，

兼用伪音、休止，音调倏然变化。

此风缘系舶来法，

英国邓氏（邓斯泰布尔）乃先达。[1]

马丁·勒弗朗[Martin le Franc]在其史诗《极致淑女》[*Le champion des dames*]中以上列诗句来描述迪费[Guillaume Du Fay]、班舒瓦[Gilles Binchois]音乐中的风格创意，勒弗朗曾于1440年代初在萨瓦宫廷生活，故有这番见识。大约三十年后，十五世纪最具历史头脑的音乐理论家廷克托里斯[Johannes Tinctoris]在《音乐的比例法则》[*Proportionale musices*]序言中写道："此时……音乐已更具奇妙潜能，乃至演化出一种（不妨称之为）'新艺术'，其源自英国，邓斯泰布尔被奉为典范"。[2]最早提及这一风格的文献资料，应是里辛塔尔[Ulrich von Richental]的《康斯坦茨公会要事年表》（召开于1414—1418年，会址在今德国境内），其中记述了1416年英国歌手在康斯坦茨主教座堂[Cathedral of Constance]的一次表演，里辛塔尔认为这些"甜美的英国歌曲"是令他印象最

3

1. 转引自Fallow, "The Contenance Angloise", 196。

2. Strunk, *Source Readings*, 14—15.



图1-1　迪费和班舒瓦。勒弗朗《极致淑女》中的小插图，约1451年，巴黎国家图书馆

深的事物。这一证词也含蓄地表明：在十五世纪的最初几十年里，英国音乐已明显不同于欧洲大陆，以邓斯泰布尔为标志的英国作曲家对迪费、班舒瓦（图1-1）等同时代大陆作曲家产生了明确的影响。同样明显的是，欧洲大陆的音乐家和听众都感受到了英国音乐中的独特声音品质。那么，“英国之声”究竟有什么独特之处呢？

英国之声

英国音乐的主要特征在于响亮的和弦式笔法，下文将从多个角度加以审视。

邓斯泰布尔《如此可爱》

“英国之声”绝好地体现在邓斯泰布尔[John Dunstable]（约1390—1453）的

歌曲《如此可爱》[*Quam pulchra es*]之中（参见《文艺复兴谱例集》〈以下简称“谱例集”〉第1曲）。如果说其中有什么能让十五世纪初的欧洲大陆听众感到耳目一新的话，那么，用现代术语来说，必定是频繁出现的三和弦音响（类似于C大三和弦），或者，用十五世纪音乐家熟悉的术语来说，是不完全协和音响（三六度）的主导性，以及对不协和音响的严格控制。事实上，但凡是在具有结构意义的重要拍点上，都不允许任何两个声部间出现任何一个无准备的不协和音程。现代学者会用“泛协和”[pan-consonant]这个术语来称呼邓斯泰布尔此曲中的这类特色。此外，这首歌曲完全避免了纯音程（四五八度）的平行运动，而这恰恰是大陆作曲家乐之不疲的笔法。

欧洲大陆的聆听者或许也会注意到这首歌曲有着从容舒缓的节奏（它们在很大程度上植根于文本），而他们自己的音乐节奏相比则显得生硬、滞缓和复杂。此外，大陆人在听到第12—15小节这个颇有“质感”的片段时可能会凝神一愣，用现代术语来说，其效果无非是出自一系列第一转位三和弦的平行模进。若单从书面原始资料来看（因而未必公允），这在1420年代以前简直可以算作英国作曲家的专用笔法。
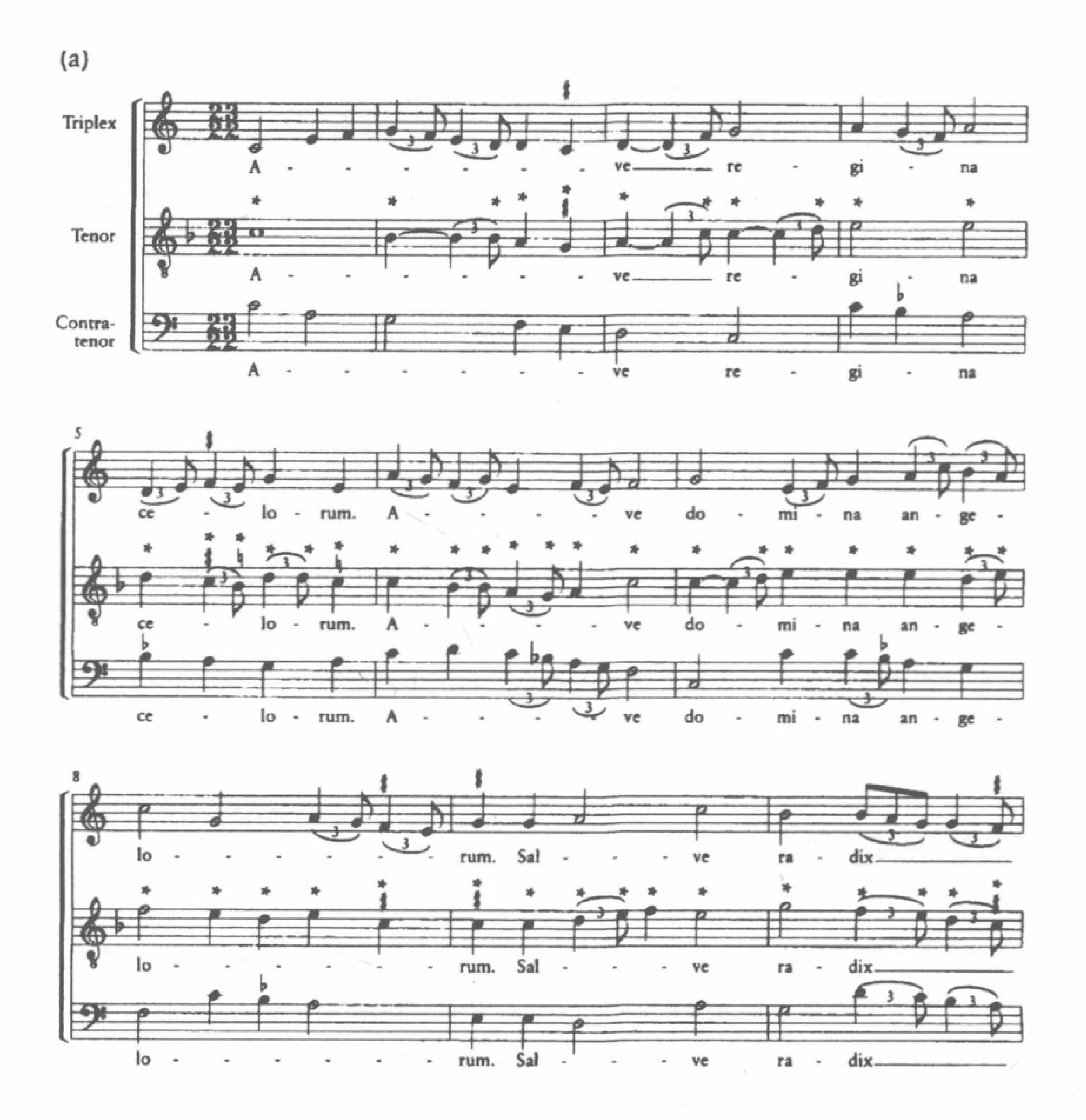
不过，我们不要误以为所有此时的英国音乐都像《如此可爱》这般简洁，实际上英国作曲家（尤其邓斯泰布尔）也能轻松驾驭欧洲大陆音乐中的复杂节奏。也不要误以为大陆音乐家不知道《如此可爱》中的那些风格特征——三和弦音响、从容的节奏、对歌词音调的谨慎照顾等，只不过他们自己很少使用罢了。三和弦及其第一转位的平行运动也可见于此时的大陆音乐，但很少持续出现，或者说，尚不足以作为包含自我意识的“民族特征”。邓斯泰布尔此类歌曲以自然运用上述技巧为常态，这种声音品质必定也就是勒弗朗所谓的“英国风貌”，也是里辛塔尔所谓“甜美英国歌曲”的独特品质。

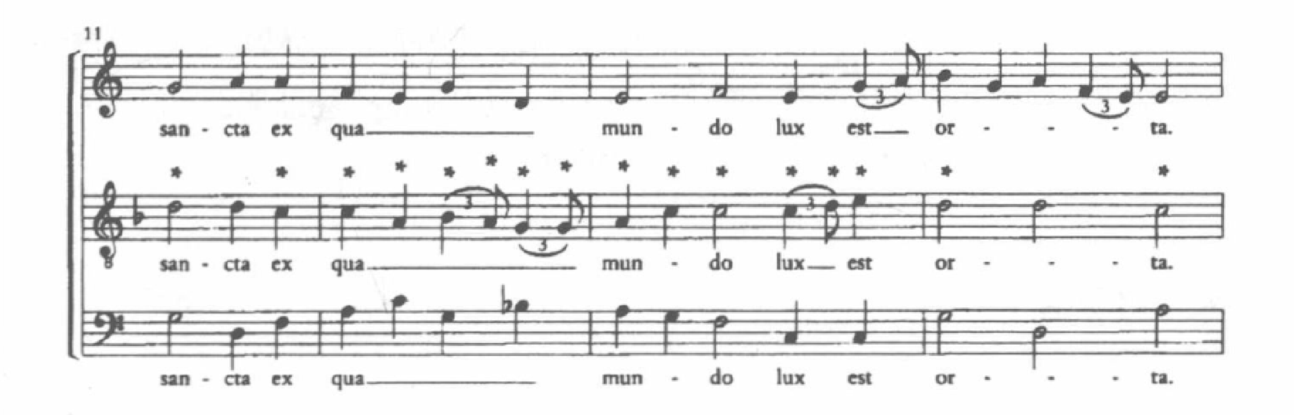
英式迪斯康特风格

虽然邓斯泰布尔是十五世纪最伟大的英国作曲家，但他既非这一风格的发明者，亦非它的唯一倡导者。《如此可爱》中的三和弦笔法受益于一种即兴实践，而这种实践可能是好几代英国作曲家累世培育而成的。（英国人对不完全
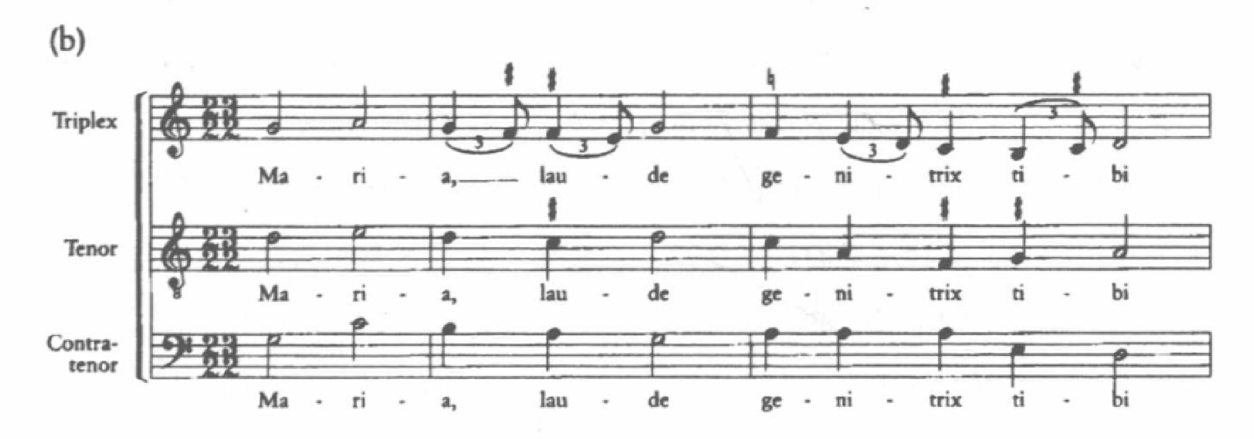
协和效果的喜爱由来已久，相关作品证据可回溯至十三世纪甚至更早。）这种常被笼统称为“英式迪斯康特”[English discant]的实践，能让歌手们将一条单声部素歌即兴配置为三声部对位。然而“即兴”[improvisation]也常渗透于“作曲”[composition]这种构思性创作之中（两者的界线有些微妙），正如鲍尔[Leonel Power]的圣母经《致敬天国圣母》[*Ave regina caelorum*]和更早一些的佚名之作《玛丽亚，荣享赞美的圣母》[*Maria laude genitrix*]所体现的那样（谱例1-1）：
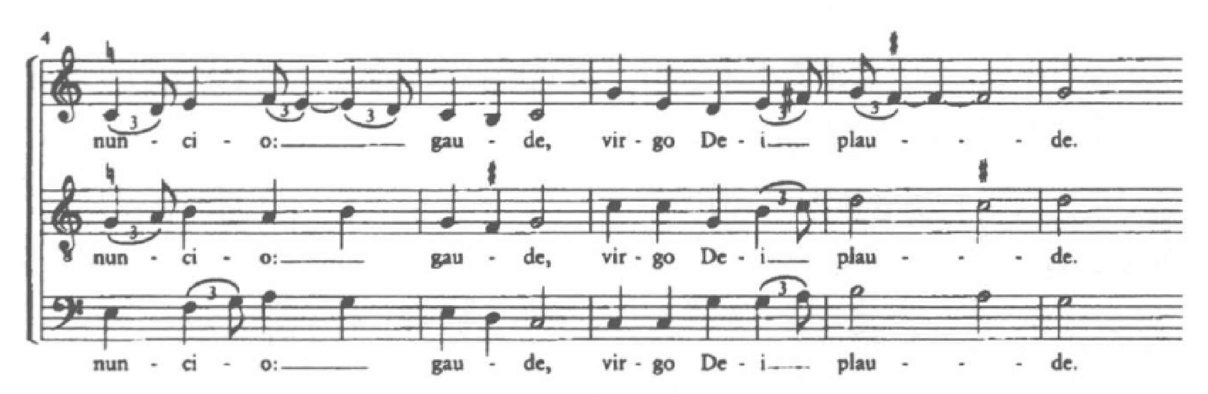
谱例1-1：(a) 鲍尔《致敬天国圣母》，第1—14小节，星号所标为素歌旋律中的原有音符；(b)佚名《玛丽亚，荣享赞美的圣母》，第1—8小节





(b)





逝世于1445年的鲍尔或许比邓斯泰布尔略微年长一些。在此，他援引了《致敬天国圣母》这条圣咏的塞勒姆[Sarum]版本，即用于索尔兹伯里主教座堂[Cathedral of Salisbury]的天主教礼仪版本，并将它置于了中间声部。围绕这条旋律，鲍尔进行了简易的对位编织，凸显了理论家提倡的声部反向运动，造就了丰满的三和弦音响。和弦式的音响事实上又被主导性的“音对音”织体所强化。 6

佚名之作《玛丽亚，荣享赞美的圣母》在风格上尽管高度近似于邓斯泰布尔的《如此可爱》，但它完全是一部自由创作的乐曲。与鲍尔不同的是，这位作者不太关注声部间的反向运动，事实上在乐曲的整个进程中，其上方两声部约

有三分之二篇幅保持着平行四度运动。与此同时，低音声部则频繁地与中间声部构成平行三度，于是导致了一系列三和弦第一转位形态。在继续讨论这一笔法之前，我们先来介绍收录这两首作品的手稿集。

7 ## 老霍尔手稿

老霍尔手稿[The Old Hall manuscript][1]（图1-2）因长期收藏于英格兰威尔[Ware]附近老霍尔·格林村[Hall Green]的圣埃德蒙学院[the College of St. Edmund]得名，这里存放着十五世纪初期最重要的英国音乐手稿，包含一百四十七首宗教音乐文本，约作于1370—1420年间，荟萃了该时期英国音乐的各种写作风格。尤为难得的是，这套珍贵的抄本是第一批规模可观且署有作曲家姓名的原始资料。其中被归于鲍尔名下的至少有二十一首作品，这一数目约为其他作曲家的三倍。有两首作品赫然署名为"罗伊·亨利"[Roy Henry]，令人推测其为英王亨利五世（染指作曲的英国君主不止有他）。同样值得注意的是，有些名字在抄本中没有出现，如"邓斯泰布尔"，至少在这些抄本的原始底稿（即最原始的部分）中没有归于他名下的任何作品。

8

我们尚不知晓老霍尔手稿的确切来历，例如它的汇编时间、制作地点、服务对象等。但至少我们知道，其原始底稿可能是供克拉伦斯公爵托马斯[Thomas, Duke of Clarence]（死于1421年，是亨利五世的幼弟）的私人礼拜堂使用的，制作于1410年代。鲍尔曾在公爵府担任礼拜堂唱诗班教师，这或可解释为何他的作品在数量上占有显著优势。及至1420年代，又有一批作品进入了这个抄本，其作者多与亨利六世的王室礼拜堂有关，似乎这个抄本最终也曾为王室所用。虽然老霍尔手稿所录均为宗教曲目，其中罕见欧洲大陆作曲家的手笔（只有两部作品），也全然没有邓斯泰布尔的作品，因而只是相对局限地反映了两个礼拜堂的音乐面貌，但它依然不失为十四世纪末、十五世纪初英国音乐的重要文献资料。

---

1. 现存大英图书馆，Ms Additional 57590；另可参见名籍目录[*Census-Catalogue*]。
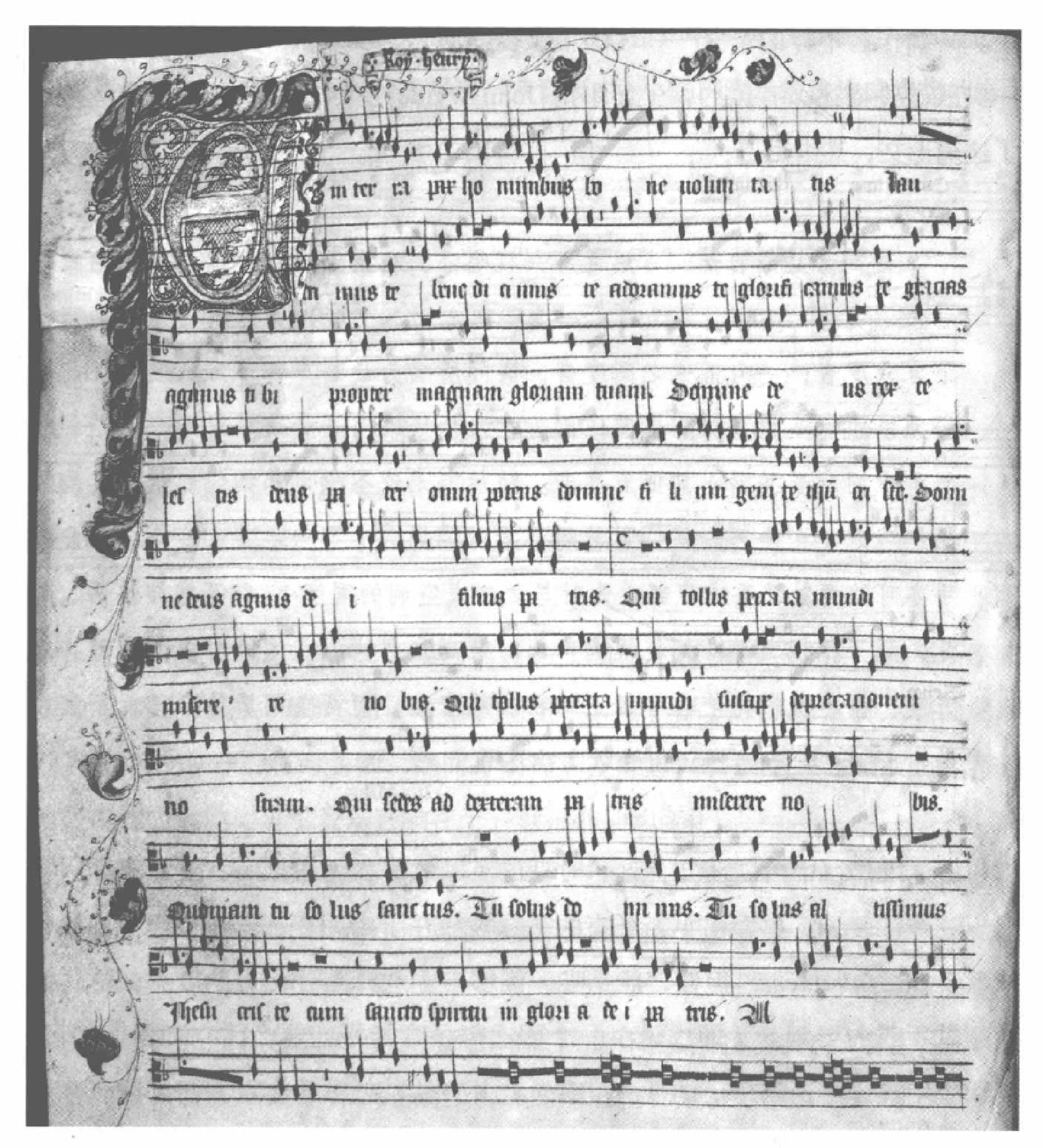


图1-2　老霍尔手稿，121v，显示了罗伊·亨利（英王亨利五世）所作的一首荣耀经的开头

法伯顿

十五世纪初英国音乐的标志性风格是三和弦第一转位的平行运动，迄今提到的三部作品都采用了这一笔法。如同英国音乐的整体音响出自于即兴实践那样，上述笔法在艺术音乐中的运用也可溯源至“法伯顿”[*faburden*]这种即兴传

统。一篇作者不详的论文——《法伯顿视唱法》[*The Sight of Faburden*]曾对这一实践做过描述，有位约翰·怀尔德[John Wylde]在1430年代（或更晚）抄写了这篇论文，其中写道：

> 最简易且最自然、常用之即兴视唱法，当属法伯顿视唱法。法伯顿歌手须“观想”[Sight]两个音：一为圣咏之高三度音，实际所唱为最高声部下方六度音；一为圣咏之同度音，实际所唱为最高声部下方八度音。此二音须以中间圣咏声部为参照，因为在法伯顿歌手开始演唱之际，须凝神观想圣咏同度音并唱出其低五度音。随后，无论圣咏声部如何起伏，其均须始终观想（在换算音程位置时须遵从对位规则）圣咏之高三度音……此歌手亦可随意触及圣咏声部（此时与之构成空洞的同度），却不能接连两次如此，此为犯规之举，将使视唱声部与最高声部构成八度，与中间声部构成五度，接连使用将使各音级上均出现纯音程，而两个同质纯音程，不宜在迪斯康特[Discant]中任何音级上接连唱出。[1]
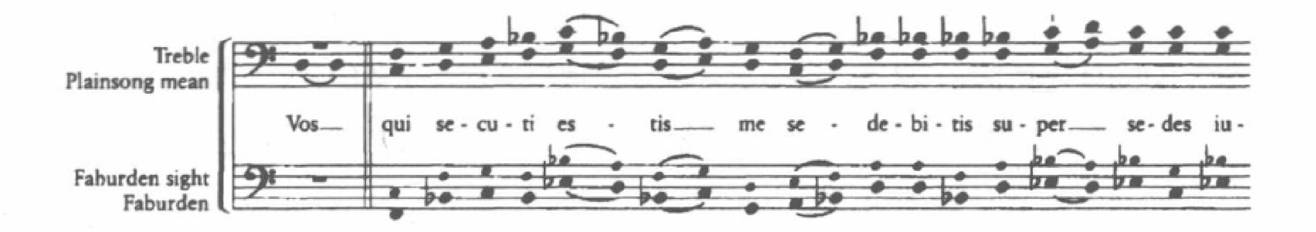
从这段描述中可以获知，这一时期的英国歌手如何根据一首圣咏来即兴视唱出三声部复调。显而易见，既有的圣咏被放在了中间声部。最低声部由法伯顿歌手[the *faburdener*]担任，他是唯一能够自主选择唱什么音的歌手。这位法伯顿歌手首先要观想（即虚设）一个要么与圣咏持平、要么比它高三度的音，随即唱出它（不论哪个）的低五度音。此外，法伯顿歌手会以观想同度音来开始一部作品（实际所唱为圣咏的低五度音），并尽可能以这种方式来开启和收束每一个字。而在中间部分，法伯顿歌手可以自由地唱高三度，（低五度换算之后）变为比圣咏低三度。与此同时，最高声部歌手[the *treble*]则演唱着圣咏的高四度音，这样它就比齐头并进的法伯顿歌手高了六度或八度。

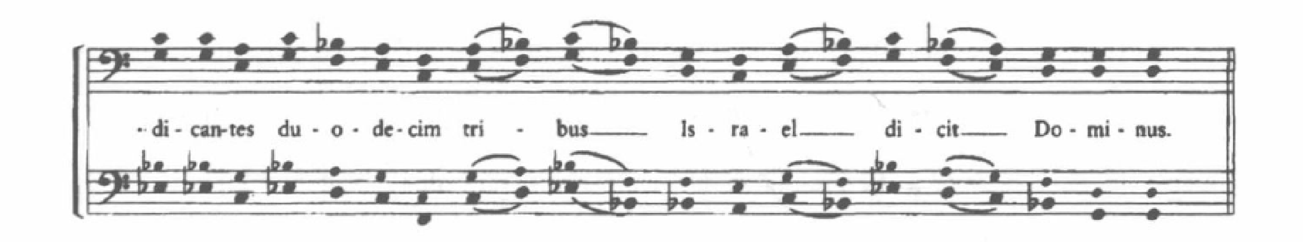
遵从这位佚名理论家详述的规则，一组英国歌手便可以唱起一首塞勒姆版圣咏《汝备受崇敬》[*Vos qui secuti*]，并最终将它唱成下例所示的复调织体：

---

1. 转引自Trowell, “Faburden and Fauxbourdon”, 47—48。

谱例1-2：基于圣咏《汝备受崇敬》建构的法伯顿；中间声部和最高声部被记写在上方谱表中，法伯顿声部被记写在下方谱表中（小音符表示被虚设或观想的音）[1]





可以肯定，用这种方法很难唱出高品质的艺术音乐。不过，诸如邓斯泰布尔的《如此可爱》和鲍尔的《致敬天国圣母》等作品，正是以这种足够简易和朴素无华的即兴实践为基础，继而（或许）不经意间将其融入高品质艺术音乐的，由此极大地促进了音乐音响在十五世纪初期的变化。

"法伯顿"这一术语在英国有很长的应用史，乔叟[Chaucer]等人也曾提及。其中的"伯顿"[*burden*]一词是指多声作品的最低声部，它或许来自法语的"*bourdon*"，意指低沉的嗡嗡声。作为前缀的"fa"或许反映了法伯顿声部在实践中的一种倾向：在演唱圣咏中F音的低五度音时要唱成B♭音；与之相应，圣咏中的B♭音要被唱成E♭音，以确保构成的四五度都是纯音程，而这两个音都会被唱作"*fa*"（参阅第三章）。"法伯顿"一词因而精确描述了这个即兴声部的位置以及它的音调导向，久而久之，人们也用该术语来描述整个即兴视唱过程。

福布尔东

10

迟至1425—1430年代，大陆作曲家也发展出了相当于"英式法伯顿"的本土形式，即福布尔东[*fauxbourdon*]。这种形式在布拉萨特[Johannes Brassart]
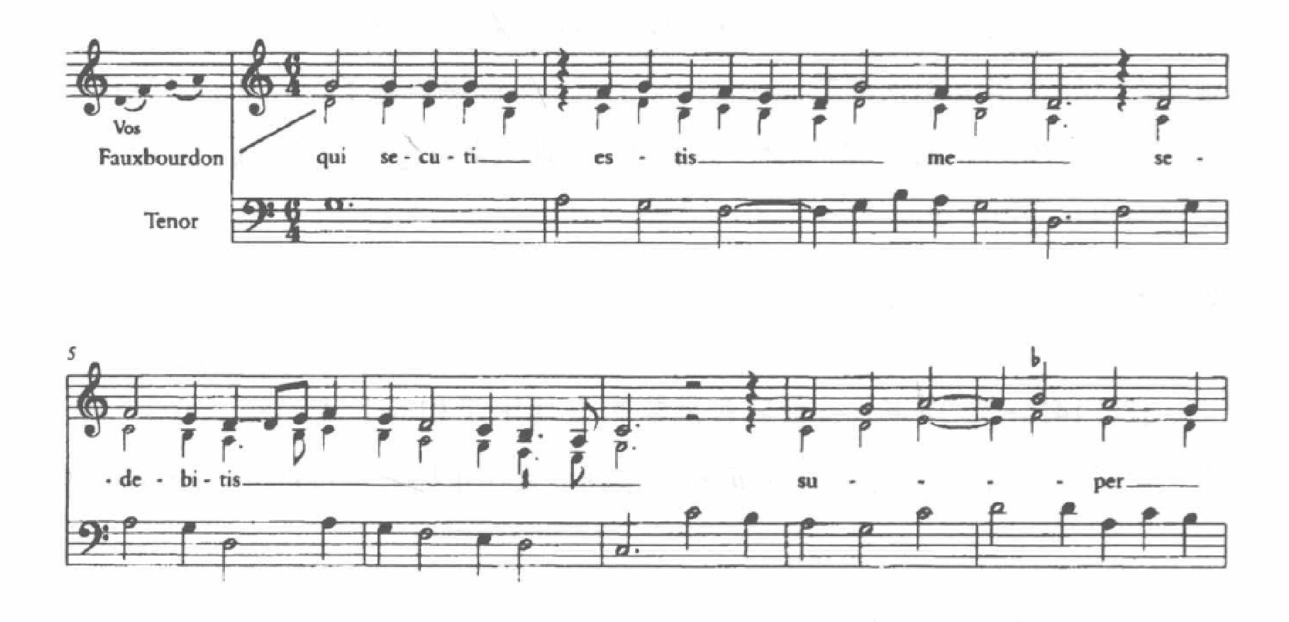
1. 转自*New Grove*, 6: 352。
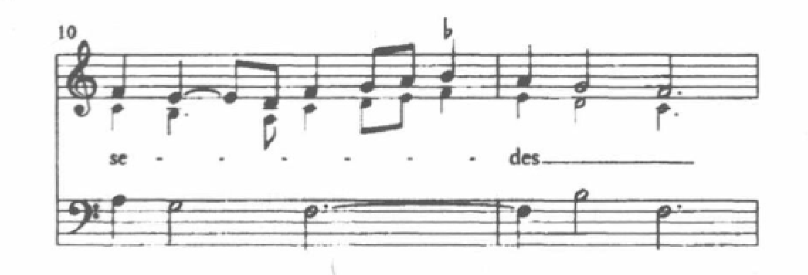
的三声部进台经《圣人的智慧》[*Sapienciam sanctorum*]中有明确的体现（参见《谱例集》第2曲）。活跃于1420—1445年间的布拉萨特，曾在十五世纪三四十年代受雇于神圣罗马皇帝的礼拜堂。这首进台经的"诗节"[verse]和"荣耀圣父"[Gloria Patri]两个段落，都在第二部分里使用了福布尔东织体。

这首作品的整体音响虽与法伯顿相似，却是以另一种方式实现的。布拉萨特首先将圣咏旋律置于声部织体的顶端，即所谓最高声部[*superius*]或旋律声部[*cantus*]，圣咏在此被翻高了八度，并伴随着稍许修饰（参见《谱例集》第2曲，其中圣咏中的音被标了星号）。接着，布拉萨特创作了最低层的支撑声部[*tenor*]，它的运动总体与最高声部保持着"音对音"的形态，二者以相距六度为常态，间或出现八度。最后，他没有写出中间声部，而仅仅是标写了"一个福布尔东声部"[a fauxbourdon]这样的提示语，歌唱者知道如何遵照这一提示或规则[*canon*]来对圣咏所在的最高声部做低四度重复。可见，福布尔东是作为一种书面实践呈现给我们的，其中三个声部全由作曲家决定，这不同于英式法伯顿的技巧，后者的最低声部是以即兴方式完成的。

然而福布尔东并非总是这样简单。实际上，最早可考证年份的福布尔东例证（出自1427年）——迪费《圣雅各弥撒曲》[*Missa Sancti Jacobi*]的圣餐经"汝备受崇敬"[*Vos qui secuti*]——所具有的艺术性要高得多（谱例1-3）。

谱例1-3：迪费《圣雅各弥撒曲》中的圣餐经"汝备受崇敬"，第1—11小节





迪费在福布尔东里的常见做法是，既着力维持三和弦第一转位的平行运动，又赋予支撑声部以某种独立意味。 11

然而，尽管迪费匠心独具，但福布尔东的写法依然很快就过时了。这种织体缺少足够的对比，作曲家很快意识到了它的单调，于是只保留了它的某些特定功能，例如为专用弥撒[Proper of the Mass]中的短小圣咏谱曲（如迪费所作）、为较长文本中的短小诗节谱曲（如布拉萨特所作），以及为诸如赞美诗[hymns]、尊主颂[Magnificat]等其他小型文本谱曲。福布尔东的真正意义——与英式法伯顿相仿——无关其在审美上有何长处（虽然偶尔密集出现一下也不乏美感），而在于它催生了更具艺术雄心的作品。正如法伯顿为邓斯泰布尔的《如此可爱》注入了独特的音响灵魂那样，福布尔东的主调倾向于三和弦音响，也深深植根于迪费《致敬天国圣母》（约作于1430年前，参见《谱例集》第3曲）此类迷人之作中。它没有使用圣咏，只是偶尔用到三和弦第一转位（主要在终止式位置），通篇贯穿和弦织体，节奏上也足够简单，以纯正的朗诵效果而引人注目，这种风格甚或也体现着福布尔东的影响。

于是我们可以透过法伯顿和福布尔东看到一种反复出现于西方音乐史中的经历：某种即兴风格（或“非书面传统”）催生了一种被精心限定故而高度程式化的书面近似物，这种书面产物继而转化为新的源头，复又催生了更具艺术雄心也更自由的构思性创作实践。在十五世纪的最初几十年里，正是这样的经历导致了“三和弦”[triad]的出现，这是一个邓斯泰布尔、迪费及其同时代人并不知晓的现代概念，他们只会用“音程”来解析自己的作品并教导别人如何写作——先是最高声部与支撑声部之间，再是二者中的任何一个与其他声部之间的音程关系。三和弦迅速成为了构思性音乐创作的根基，并改变了音乐的音响品质。

英国与欧洲大陆的联系

我们不能简单地认为"英国之声"在漂洋过海、登抵大陆之后一夜之间便使大陆的音乐幡然改观，但可以肯定的是，及至1400年代初期，英国音乐家与欧洲大陆的法-佛兰德作曲家之间有了丰富的联系。无论我们把这种联系理解为一种传统影响了另一种，还是二者共同为某种持续发展的风格做出了贡献，抑或彼此只是就某种已然确立的风格进行了交流切磋，都是无实可考的。我们在此只探讨英国与欧洲大陆之间的某些联系，不赋予任何一方以决定性的角色。

英国音乐家曾出现在康斯坦茨公会期间，其中有沃里克伯爵[the Earl of Warwick]的宫廷歌手，还有诺威奇[Norwich]和利奇菲尔德[Lichfield]两位主教的礼拜堂歌手，他们在到来之前曾先在德国科隆表演。英国持久占领法国北部的事实（始于1417年）又引发了另一种联系。正是这种联系促使班舒瓦受雇于英国贵族，并把一首塞勒姆圣咏用在了他谱写的一首诗篇歌调中，他甚至还见证了自己那首脍炙人口的歌曲——《越来越》[*De plus en plus*]被鲍尔引用在了他的《我心怅然》[*Anima mea liquefacta est*]中。

12

至于邓斯泰布尔，他不仅服务过贝德福德的约翰公爵[John, Duke of Bedford]（时于法国摄政，但在英属法国领地上拥有房产），还在1438年成了格洛斯特公爵汉弗莱[Humphrey, Duke of Gloucester]的一名扈从，正是这位公爵开辟了英国与早期意大利人文学者的交流渠道。或许正是通过格洛斯特公爵建立的联系，一大批出自邓斯泰布尔等英国作曲家之手的作品得以在意大利现身，并被抄录在了1440年代末的一本曲集中供莱奥内洛·埃斯特[Leonello d'Este]的费拉拉宫廷使用。实际上，邓斯泰布尔的作品出现在欧洲抄本中的概率远高于英国本土。此外，低地国家（今比利时与荷兰）的中心城市——一种新的传统在此刚刚确立——成为了英国与欧洲大陆的贸易枢纽，于是英籍商人和外交官在布鲁日这样的城市中随处可见，而这些人也带来了自己的本土音乐传统。如此二三十年后，"英国之声"完全融入了欧洲作曲家的音乐之中。
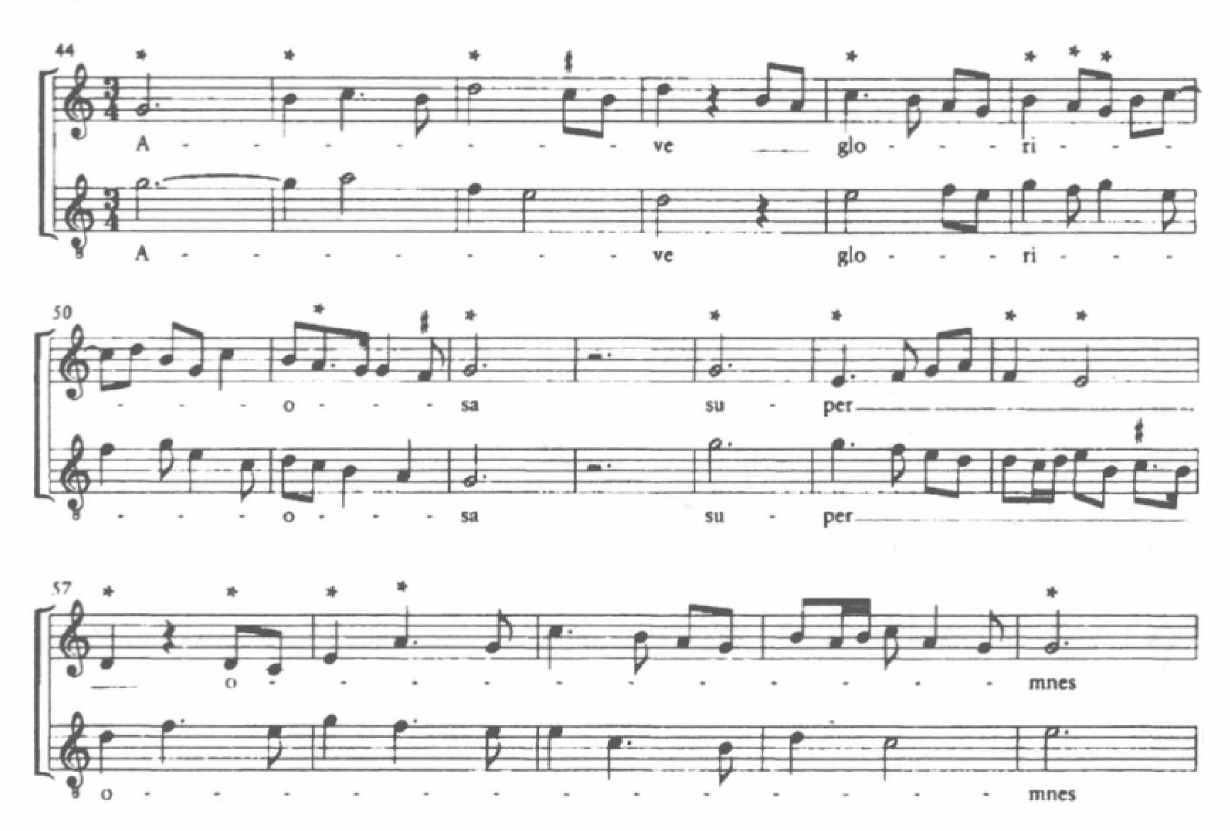
英国音乐的其他特色

英国音乐以充盈响亮的音质为显著特征，但它的贡献还不止于此，它的另一个创意也极端重要，即以相同的定旋律[*cantus firmus*]声部来组织常规弥撒的五个乐章，使之形成一个整体单位。这个定旋律是一条现成的曲调，它成了一首新创复调乐曲的基础。对于这一理念的划时代意义，第九章将做充分的论述。在此，我们先来考察最终也融入了大陆音乐的另外三个英国音乐特征。

释义性改编技巧

英国作曲家非常喜爱的一个技巧，是把定旋律（此时多为圣咏）置于最高声部并加以释义性改编[paraphrase]或修饰[embellish]，这种改写有时会泯灭一首圣咏的本来面目。对此的佳例之一是邓斯泰布尔《致敬天国圣母》[*Ave regina caelorum*]中的二声部段落（谱例1-4）：

谱例1-4：邓斯泰布尔《致敬天国圣母》，第44—61小节，星号所标为定旋律中的音符

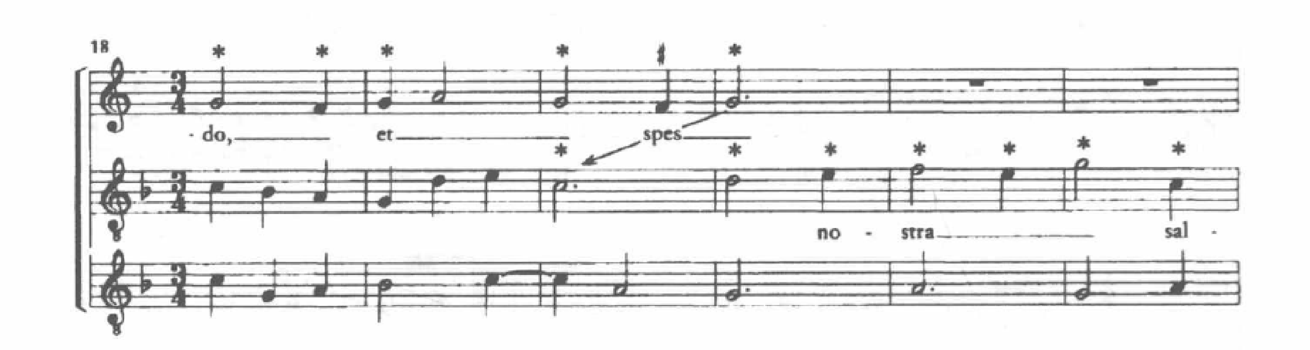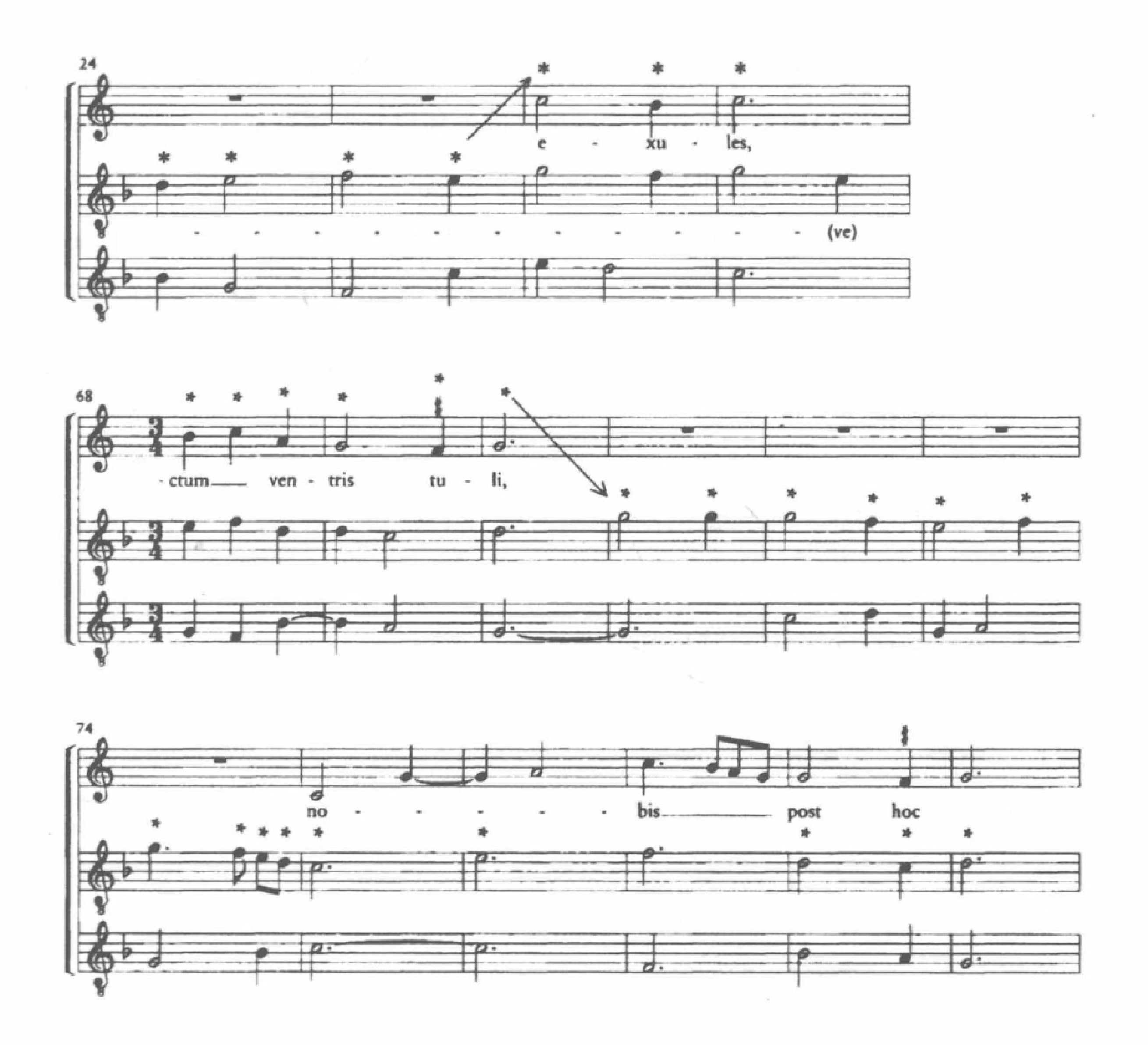


13 邓斯泰布尔借用的是这条圣咏的塞勒姆版本，将它移高了五度（当定旋律被置于最高声部时常会如此）并加入了浓重的装饰，以至于它在某些地方已难于辨认，比如最后一句。这个片段还鲜明地体现了英国音乐的另一个特色，即在“Ave gloriosa”[万福荣耀]和“super omnes”[超越所有]之间的整小节休止。在《如此可爱》中的“Veni, dilecte mi”[来吧，恋人]之前也有一处整小节休止（参见《谱例集》第1曲，第30小节），不过，此处的休止符具有修辞效用，是为了制造一个“间歇”以强调随后出现的歌词，而实际上“Veni”[来吧]一词上的自由延长标记[*coronas*]或许是提示润腔的信号。

移动的定旋律

虽然英国和大陆作曲家都习惯于将定旋律固定地置于某个声部，但英国作曲家有时也会让它在复调织体中移动穿梭。例如鲍尔那首有着丰富三和弦音响的《万福圣母》[*Salve regina*]，它相当隐晦地以圣咏《敬爱的救主之母》[*Alma redemptoris mater*]为基础。在第18—27小节，定旋律从最高声部移到了位于中间的支撑对位声部[*contratenor*]，随后又返回最高声部，鲍尔此举的用意很明显——在最高声部退出时不让圣咏中断。而在第68—79小节，他改变了策略：定旋律自第71小节起被置于中间的支撑对位声部，即便最高声部已在第75小节再次出现，但他仍继续将定旋律保留在了中间声部。

谱例1-5：鲍尔《万福圣母》，第18—27、68—79小节





交替圣母经（玛利亚交替圣咏）。在迄今为止所论述的音乐中，绝大多数采用了赞颂至贞圣母的文本。实际上有四首著名的交替圣母经[1]是被全欧范围内的圣母崇拜仪式所普遍采用的，它们是——《致敬天国圣母》[*Ave regina caelorum*]、《万福圣母》[*Salve regina*]、《敬爱救主之母》[*Alma redemptoris mater*]、《欢呼天国圣母》[*Regina caeli letare*]。这些圣咏在圣母礼拜堂[Lady Chapel]里常被诵唱，紧接在日课晚经[Office of Compline]——即罗马天主教每日功课中的最后一次祷告之后。十五世纪初期的英国作曲家为这些圣咏谱写的复调数量尤多。 14

1. 在中世纪和文艺复兴的音乐中，交替圣咏这一体裁最难定义。它通常是指规模短小且以音节式旋法为主的圣咏，总是与诗篇一起演唱。而颂赞圣母的交替圣咏却不具备上述特征，它们之所以得名为"交替圣咏"，是因为它们被收录在了一本被称为《交替圣咏》[*antiphoner*]的圣歌集中。

似乎没有理由假设这些文本对英国作曲家的吸引力超过其他作曲家，于是他们大量谱写圣母经的事实便引发了一个疑问：其用意何在？事实上，英国作曲家的此类作品满足着多种机构的需要，甚至不局限于教堂——教堂外的某些机构也常会有偿雇请歌手以复调的交替圣咏来赞颂圣母。例如，伊顿公学[Eton College]大约自1453年起便在条例中规定，该院的唱诗班歌手须参与每晚在圣母祭坛上举行的礼拜活动，并“竭尽所能以最好的方式”于大斋节[Lent]期间诵唱《万福圣母》，于其他节日中诵唱其他圣咏经。在此我们看到了涉及音乐的社团性赞助效应，尽管它不曾四处“招募”某位专职作曲家，客观上却培育出了一种特定体裁的复调创作。本书还将不断重提“赞助”这个议题。

“甜美的”三度音程和调音体系

里辛塔尔对他在康斯坦茨公会中听到的“甜美英国歌曲”语焉不详，未免教人遗憾。我们可以首先假定，他所评价的是音乐语言本身；其次，同样可能的是，他或许是在描述音乐的表演方式；再者——虽然只是推测——也有可能是英国歌手们的调音法令他感到耳目一新。[1]

复调声乐曲的表演遵循的是毕达哥拉斯的调音体系，在毕达哥拉斯的理念中，音乐是数理科学的组成部分，他的教义被后世一代代音乐理论家们所继承。概而言之（或有过分简化之嫌），在他的理论中，八五度音程是完全谐调的，其每秒的振动次数分别呈现出2:1和3:2这样的完美比率。但以这种方式来调音将得不到纯正的大小三度音程，而只能得到比率为81:64和32:27的大小三度，听起来略显刺耳和粗糙。然而在绝大多数的中世纪复调音乐中，备受强调的是完全协和的纯音程，所以这种依据纯音程的调音法足可胜任。

然而英国人却喜欢三度音程与三和弦，并以此作为其音乐风格的核心特色，由此，毕达哥拉斯的调音法绝难使这些音程与和弦显得“甜美”。于是有可能英国歌手使用的是另一种调音法：他们或许压缩了五度音程（如此一来，接连的五度循环将最终导致音律“失调”），以便求得比率为5:4和6:5的大小三度音程。

1. 本段以及随后两段的论述所依据的是Covey-Crump, “Pythagoras at the Forge”, 319—321。

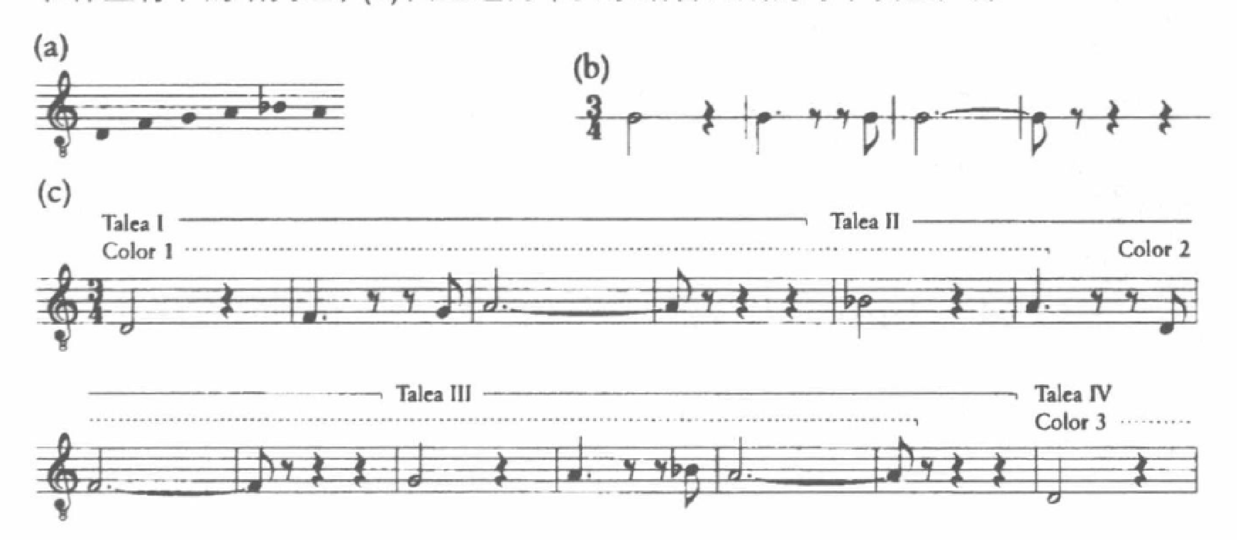
这意味着英国歌手可能采用了“中庸全音律”[mean-tone tuning]——这种调音体系很快将成为键盘乐器的通用律制，如此才有了“英国之声”的标志性三和弦音响。于是我们发现，音乐风格和表演实践中的变化往往相辅相成。

细致考察邓斯泰布尔的一部作品

前文所论邓斯泰布尔的两部作品都是以纯正英国风格写成的亲切小品。然而邓斯泰布尔最出色的作品却是大规模的等节奏型经文歌，从中我们可以看出邓斯泰布尔作为数学家和天文学家（他具有这样的身份）的理性头脑在发挥作用。十二首经文歌占了他全部作品的约四分之一份额，显示了他对这一体裁领域的投入和精通是同时代任何其他英国作曲家所不能相比的。其中令人印象最深的是他为《圣灵降临/造物主之灵降临》[*Veni sancte spiritus/Veni creator*]谱写的四声部经文歌（《谱例集》第4曲）。 16

在我们细致考察邓斯泰布尔的经文歌之前，需要先知道等节奏型[*isorhythm*]这一现代术语的运作原理。这一技法包含两个重要元素：一个是循环出现的旋律型，叫做克勒[*color*]；一个是循环出现的节奏型，叫做塔列亚[*talea*]。等节奏型技法的趣味在于：旋律型和节奏型的循环重复无须同步，这与单纯的固定音型[*ostinato*]技法不同。谱例1–6是关于等节奏型技巧原理的示意图。
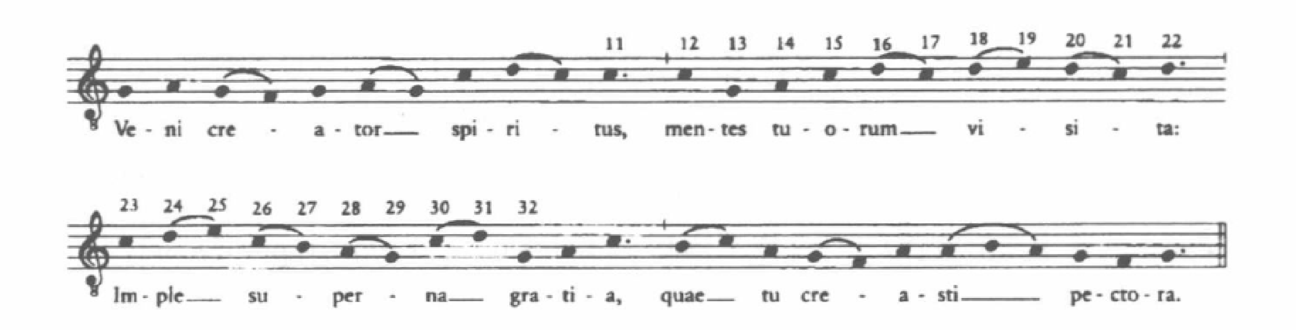
谱例1–6：等节奏的要素：(a)一个六音克勒；(b)一个包含十个音值符号（音符和休止符）的塔列亚；(c)由上述两个要素结合而成的等节奏型声部



在此我们看到，这条旋律每次出现时都“套”上了不同的节奏，而节奏型的每一次循环也被“套”上了不同的旋律。
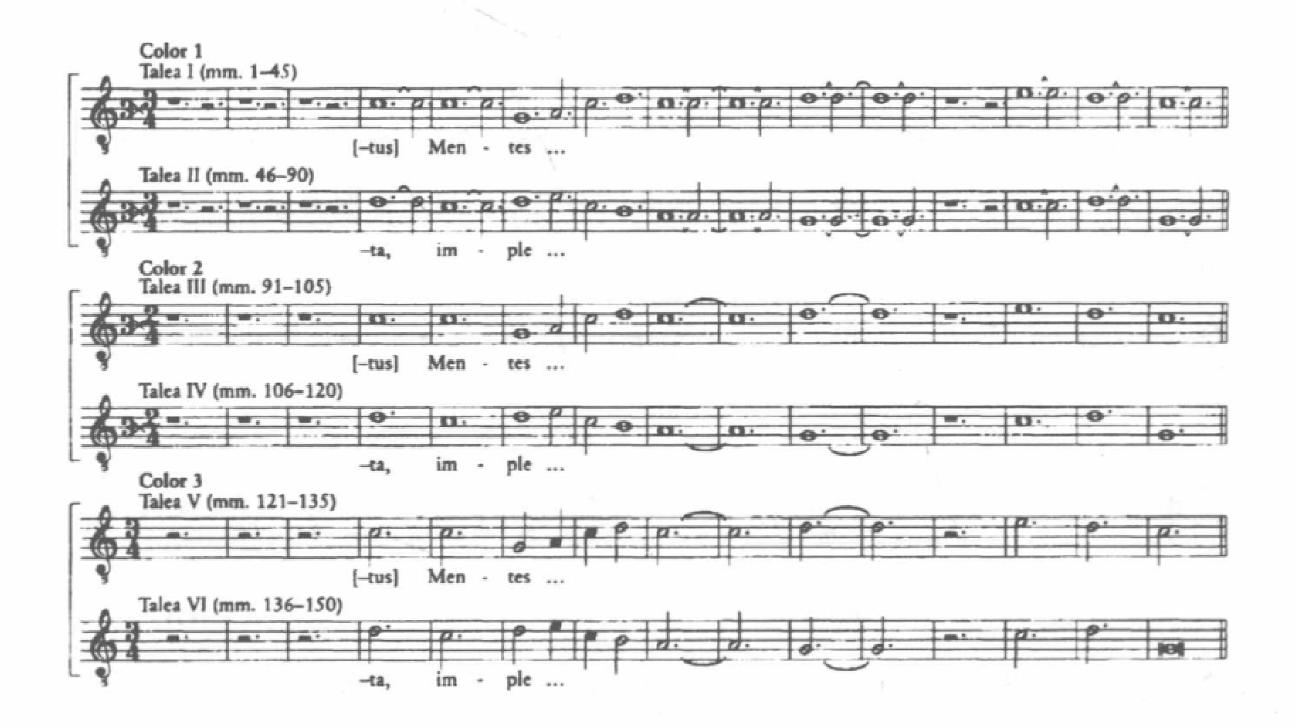
现在来看邓斯泰布尔的这首经文歌，其定旋律（位于最下方的支撑声部）取自原本于圣灵降临节[Pentecost, or Whitsunday]演唱的赞美诗——《造物主之灵降临》[*Veni creator spiritus*]，不过邓斯泰布尔只截选了其中的一个旋律片段，即第11—32个音符（如谱例1-7所示）：

谱例1-7：赞美诗《造物主之灵降临》，第一节，第11—32个音被标了数字



17　谱例1-8显示了六次被匹配了克勒的塔列亚，这些陈述总计用到了三次克勒。

谱例1-8：《圣灵降临/造物主之灵降临》支撑声部包含的六次塔列亚和三次克勒



邓斯泰布尔在这首经文歌里同时对等节奏型技法做了简化和复杂化。一方面，克勒的每一次陈述都精确对应着塔列亚的两次陈述，以至于旋律的第二、三次复述伴随着原始节奏型的完好回归。这一安排使旋律和节奏型的呈现方式在听觉上比不做同步设置（如先前图示中的情况）时更显清晰和直观。另一方面，邓斯泰布尔还使用了广泛流行于十四世纪的一种手法，即每一对塔列亚都包含着减值[*diminution*]（即缩短音符时值）处理，比率为3:2:1。用现代记谱法来说，塔列亚1—2采用了附点全音符外加一个附点二分音符（3×3/4，定旋律声部的一个小节等于上方声部〈3/4拍〉的三个小节），塔列亚3—4缩减为一个附点全音符（3×2/4），塔列亚5—6进一步缩减为一个附点二分音符（1×3/4）。

邓斯泰布尔也把等节奏型技法用在了上方声部，如今我们称这一笔法为“泛等节奏型”[*pan-isorhythm*]技术，即各声部都使用等节奏型。然而他在这首作品里的用法还有些特别：塔列亚1—2的每个上方声部节奏都一样（只有微小的差异），伴随塔列亚3—4出现，上方声部有了新节奏，塔列亚5—6中则继续引入了更新的节奏。所以，与支撑声部使用唯一等节奏型的做法不同，上方声部运用了三种不同的等节奏型，每一种节奏型都包含两次塔列亚。

这部作品还用到了绝妙的等音列[*isomelism*]技法，这也是一个现代术语，在此的意思是：在每一对塔列亚中的相应部位，其上方声部的旋律（或旋律轮廓）要么相同、要么相似。图表1-1显示了旋律出现在最高声部时的若干对应点：

图表1-1：《圣灵降临/造物主之灵降临》最高声部运用的同质异构元素

塔列亚序号	奇数次的塔列亚		偶数次的塔列亚
I—II	第22—24小节	=	第67—69小节
	第30—44小节	=	第75—89小节
III—IV	第96小节	=	第111小节
	第100—104小节	=	第115—119小节
V—VI	第129—130小节	=	第144—145小节

虽然运用等节奏型的支撑声部最能表明这首经文歌在节奏（一个六音塔列　18

亚）和旋律（三次克勒）方面的形式构造，但也不应忽视最高声部所扮演的同样重要的角色。在支撑声部陈述的六次塔列亚中（伴随持续运用的减值笔法，其实际拍长也在缩短），每一次都以三小节休止符开始，在次低音声部[next-to-lowest voice]中也是如此。在这些休止符出现之际，最高声部（其唱词取自圣灵降临节弥撒的礼仪性继叙咏“圣灵降临”）引用着赞美诗《造物主之灵降临》的旋律（谱例1-7），这条旋律在每一对塔列亚开头休止之际逐句呈现出来（图表1-2）：

图表1-2：《圣灵降临》的旋律在《造物主之灵降临》歌词上的出现情况：

塔列亚	所引用的旋律片段
I	Veni creator spiritus　造物主之灵
II	mentes tuorum visita　降临我心
III	Imple superna gratia　以汝之圣宠神恩
IV	quae tu creasti pectora　充盈汝所造物之心
V	Veni creator spiritus　造物主之灵
VI	mentes tuorum visita　降临我心

于是可以说，最高声部发挥了旋律性附加段的功能，是对支撑声部的“注解”，支撑声部只用了《造物主之灵降临》这条旋律的第11—32个音，最高声部则是完整引用。另一次“注解”发生在次高音声部[next-to-highest voice]：它也唱着“*Veni sancte spiritus*”[圣灵降临]这句歌词开始，这与最高声部一样，但随后它便开始了独立进行，并始终保持着感应于继叙咏“圣神降临”的情绪。

最后还需要说明，邓斯泰布尔这首经文歌还微妙地使用了“数字象征”这种意义游戏。定旋律声部陈述的每一次塔列亚，都精确引用了取自《造物主之灵降临》这条旋律中的十一个音，但奇数次用了第11—21音，偶数次用了第22—32音，两者接替出现。这首经文歌对所引素材（十一个音）扣得如此严格，以至于每一次塔列亚（包括最后一次）都结束在了一个单词的中间部位。（难道这个支撑声部是用乐器来奏而非人声来唱的吗？）最高声部在塔列亚I开头的二重

奏中，也是以这种方式呈现了所引旋律的前十一个音。

邓斯泰布尔之所以要选用十一个音，有一个很好的理由：这首经文歌是为圣灵降临节（复活节后五十天后）创作的，这个节日所要庆祝的是耶稣十一个门徒领受圣灵的事迹。多种形式的数字象征是这一时期作曲家为作品注入超音乐[extra-musical]意义的方式之一。无论是否能被“听出”，这些暗示总能被会心者在智力层面上理解。

19

在我们对邓斯泰布尔的讲解即将结束之际，需要提请注意：无论邓斯泰布尔还是鲍尔，都没有写作世俗音乐的明显倾向。鲍尔完全没写，邓斯泰布尔只写过一首法语尚松。

颂歌

颂歌[carol]作为一种体裁至今尚不曾被确切定义。其文本可以是英语或拉丁语，或二者的混合体，在题材上可以是世俗的，也可以是宗教的——宗教性颂歌常与圣诞主题有关，故有“圣诞颂歌”一说。它可以在教堂里唱，也可以在家里唱，在风格上可以是高雅的，也可以是通俗的。尽管颂歌的功能和社会语境变化不定，却有着相当稳固的基础性音乐结构：一段副歌[*burden*]（推测由合唱担任）与随后出现的独唱诗节相交替。

十五世纪初最引人注目的颂歌是《天佑英国》[*Deo gracias, Anglia*]，别名《阿金库尔之役颂歌》[*Agincourt Carol*]（参见《谱例集》第5曲），它所庆祝的是亨利五世1415年10月在阿金库尔对法战役的胜利，这次战役成为了两年后英国开始长期占领法国北部的前奏。不过这首颂歌在结构上略显反常，与通常只有一个副歌的情况不同，它有两个副歌，一个是二声部，一个是三声部。其具体用法尚存疑问：是让其中一个用于开头，另一个则穿插在独唱诗节之间吗？还是把二声部副歌交给独唱、三声部副歌交给合唱？无论如何，以《天佑英国》这首生动的颂歌来结束这一章是非常适宜的。

第二章
历史插图：1414—1418

21

西欧版图

十五世纪下半叶的西欧和中欧版图（图2-1）与现在相比有很大差异。在对十五世纪音乐做出过重要贡献的七个现代国家——奥地利、比利时、英国、法国、德国、意大利、荷兰、西班牙里，只有英、法是主权国家。其余各国，要么因政治结盟而跨越了现今的国界，如神圣罗马帝国和勃艮第公国，要么被分割成了城邦、公国、属地，或者（如在西班牙）更小一些的王国。迟至十五世纪末时，这一版图仍没有太大变化，此时只有西班牙跻入了英、法这样的主权国家之列——至少在1492年时统一在了费迪南德[Ferdinand]和伊莎贝拉[Isabella]夫妇名下。

22

与此同时，诸如瓦卢瓦王朝的勃艮第公爵[Valois dukes of Burgundy]、特拉斯塔马拉王朝的阿拉贡国王[Trastemare kings of Aragón]这样的政治掮客，成了十五世纪某些主权沦丧国的元首。这些繁荣强盛的国家和意气风发的君主，不仅在政治经济领域里举足轻重，也在文化艺术领域中引领着潮流。由此，勃艮第公国的历代王朝无不富甲全欧，在文化上也出尽风头——直到1477年最后一任公爵逝世。此时，佛罗伦萨这个在十五世纪得以幸存的小城邦，因其在艺术和思想上的显著成就而名副其实地成为了文艺复兴运动的发祥地。伴随世纪演进，我们在艺术和思想上的命运都与这场运动密切维系在了一起。

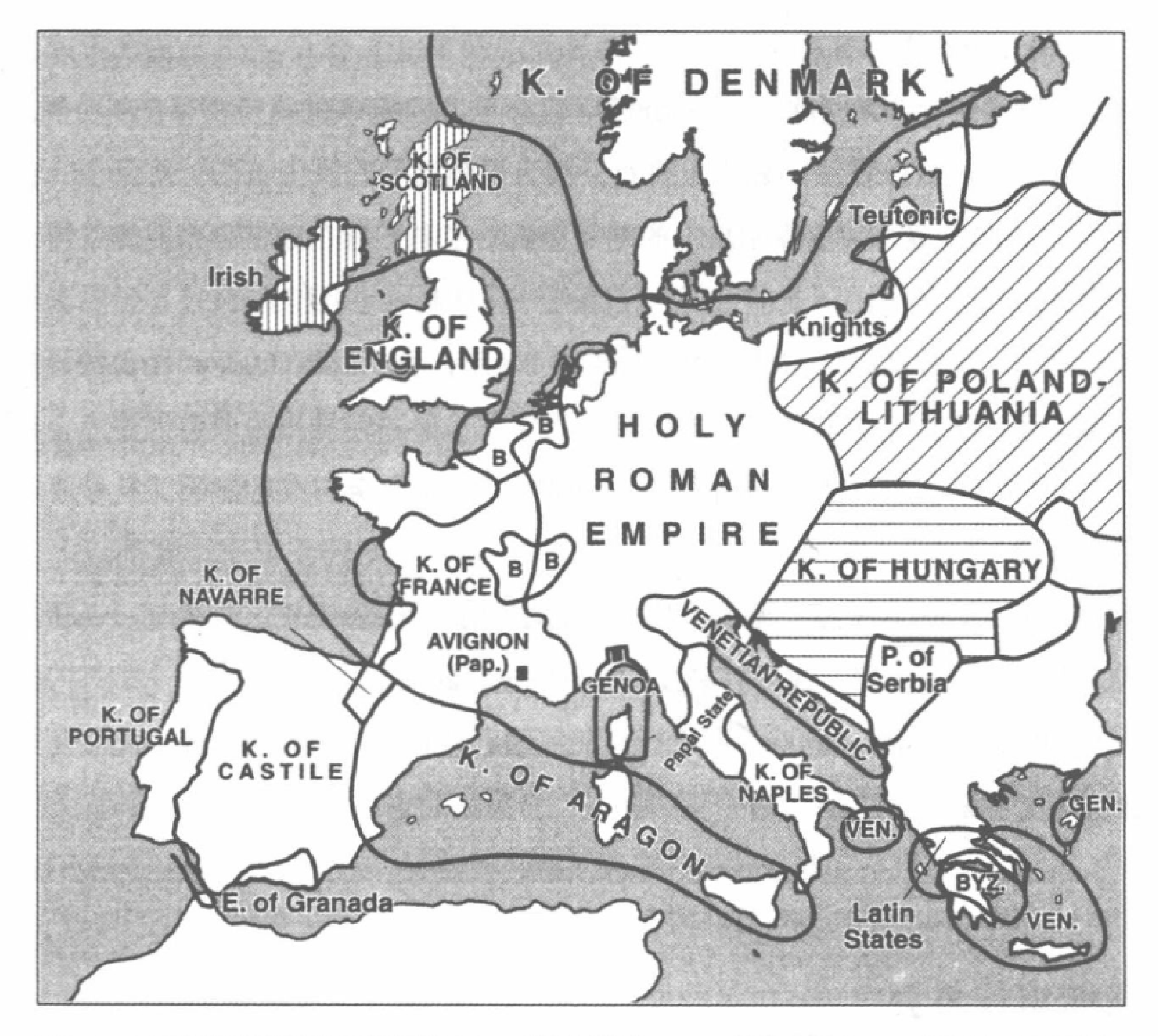


图2-1　1420年前后的西欧与中欧版图（B=勃艮第领土，Byz=拜占庭领土，E=酋长国，K=王国，P=公国，Pap=教皇国）

百年战争

战争在十五、十六世纪成了许多地方的流行病，国家和地方军队动不动就兵戎相见，几无宁日。究其原因，或为民族自尊、信仰分歧，或为频繁失控的宗族纷争。对有些人来说，战争意味着灾难，它毁坏田园、祸及乡民，尤其当粮饷无着的军队掠夺扫荡之际——这种事情常有发生。然而对各国君主、忠君的贵族以及雇佣军组成的新兴阶层来说，战争就是他们生存的理由。

在这一时期爆发的许多战争中，持续时间最久、根底渊源最复杂者，莫过于英法两国之间那时断时续、绵延百年（1337—1453）的系列战争。引发战争的原因有很多，例如，法国西南部领土在主权上存在纷争，英王爱德华三世

（1312—1377）声称拥有法国王权（其母为法国王室成员），英国认为法国威胁到了英国与佛兰德斯之间的纺织品贸易利益，英吉利海峡的捕鱼权存在纠纷等。

这一系列战争在法国领土上进行，而大部分胜利却属于英国。实际上，在英国于1415年赢得阿金库尔战役的两年之后，亨利五世在勃艮第公爵的支持下入侵并全面占领了法国北部，下一任国王——亨利六世甚至在1431年受封为法兰西国王。不过就此时，时局开始逆转：1429年，圣女贞德[Joan of Arc]统领的法军在奥尔良成功突破了英军的围攻。六年后，伴随勃艮第采取中立姿态，英国在1453年撤出了除加莱以外的所有海港（英国对加莱港的控制后又持续了一个多世纪）。

有人说——英国赢了无数次战役，而法国赢了整场战争。虽然这一说法不无道理，但实际上双方都是输家：英国很快被它的内部纷争和“玫瑰之战”[War of the Roses]（1450—1485）所消耗，而法国则持续几十年因国土流失和经济萧条缓不过神来。

康斯坦茨公会

对于天主教会而言，十四世纪是一个灾难的世纪，此时它沦为了世俗政权野心角逐的“人质”。1305年，克莱芒五世[Clement V]被推举为教皇。身为法国人，他不想参与意大利红衣主教和当地贵族之间的斗争，于是选择在法国东南部的教皇领地阿维尼翁[Avignon]（而非罗马）设廷定居。1378年局势渐趋恶化，教皇一职成了国家利益的牺牲品。纷争激烈的红衣主教团[College of Cardinals]竟然推举了两位教皇——乌尔班六世[Urban VI]和克莱芒七世[Clement VII]，前者居于罗马，受英国和神圣罗马帝国支持；后者仍在阿维尼翁，受法国、西班牙王国以及意大利城邦支持。天主教由此进入了“大分裂”[the Great Schism]时期。

23

为了结束大分裂的局面，由神圣罗马帝国皇帝西格蒙德[Sigismund]和帝国议会推举的教皇若望二十三世[John XXIII]召开了康斯坦茨公会（1414—1418），欧洲的显赫政要（无论教会人士还是世俗人士）悉数参加。这次会议最终实现

了它的大部分既定目标，伴随罗马科隆纳家族[Roman Colonna family]的马丁五世[Martin V]在1417年被推举为教皇，教会的分裂局面宣告终止。这位在神学和政治上都表现出保守姿态的新任教皇，成功恢复了教皇的权威，以及对意大利教皇属地的俗权。此外，他还奠定了未来几个世纪中历任教皇的处世基调：参与世俗事务管理，发动战争，肆意培植裙带势力。

但若另眼观之，康斯坦茨公会的某些预定目标并未实现。例如，它没能使教会变得更像一个代议机构（或民主机构），也没能改变教会那根深蒂固的滥用职权作风。简而言之，马丁五世及其继任者都无意让议员组成的总理事会分享权力。教会从根本上忽视了英国人约翰·威克里夫[John Wycliffe]（约1320—1384，《圣经》的首位英译者）和波西米亚人扬·胡斯[Jan Hus]（受邀参加康斯坦茨公会，却被作为异端分子烧死）所迫切呼吁的教义改革，就连异议者们持续发动的一系列血腥反抗运动也没能换来历任教皇的仁慈让步。一个世纪以后，意大利开始为它的闭目塞听付出代价。彼时，在十四世纪末和十五世纪初即已埋下的怨恨之种终于发芽，并壮大为路德的宗教改革运动。

人文主义

与“文艺复兴”一样，“人文主义”也是一个被后人杜撰出来的术语，它出现于十九世纪。人文主义具有多重面貌，狭义而言，它是对古代遗物尤其是文学文本以及随之而来的语法、修辞、诗学、历史、伦理学等表现出的热忱喜爱。

人文主义诞生并发展于意大利。毕竟，意大利人有机会看到各种古代遗物，在意大利南部甚至还有操希腊语的殖民地。不过，意大利人文主义者所热衷的事业也开始缓慢而坚定地铺向国外，其规训主张渗入了十五世纪末的其他欧洲地区，及至十六世纪，已没有人可以回避它的影响。

可以断言，古代文献知识在十五世纪并非新鲜事物：维吉尔[Virgil]、奥维德[Ovid]、塞内卡[Seneca]等人在中世纪被人熟知，而且他们的作品在十四世纪还得到了彼特拉克[Petrach]的深入钻研——正是彼特拉克使这些古代学者成了一种新的并最终产生深远影响的敏感事物。然而到了十五世纪，伴随一个个文

24

本不仅仅被重新发现而且被重新编订和还原——这是文本批评[textual criticism]这一新兴“科学”的主张，以往只是被长期酝酿的东西才真正得以蓬勃发展。受益于这些文本的丰富内容——涉及哲学、政治、历史、自然科学、建筑学、修辞学等，十五世纪的人文主义者可以建构出一个比先贤所知更具包容性的古代图景。

不过人文主义者并不满足于阅读和研究，还想追随古人的观念。他们以古代作品作为其拉丁语文学创作的风格典范，并仿效古人去建造别墅、宫殿和独立的裸体雕像，甚至效法先人来制造乐器并模拟他们的表演风格。与上述事业同等重要的还有所谓的“公民人文主义”[civic humanism]：鼓励市民参与政府事务的西塞罗[Cicero]，陶醉于共和政治的佛罗伦萨人，被自豪地视为了专制的米兰人的对立面。人文主义也意味着一个教育体系，一个专注于人文科学的体系，“人文学者”[*umanista*]一词用于指代人文学[*studiae humanitait*]的讲授者——本书第六章将重温这一话题。

虽然人文主义者的事业直至十六世纪才对音乐产生了较为显著的影响，但这种影响的源头可以回溯到十五世纪上半叶。在1429年致威尼斯政治家和诗人朱斯蒂尼安[Leonardo Giustinian]的一封信中，特拉韦尔萨里[Ambrogio Traversari]以全然不同于后世人文学者那雄辩姿态的平易口吻写道：“我久已知晓，阁下之聪慧心灵亦体现为凡人（而非学者）所长之能，譬如，（跟随伴奏）美妙歌唱——与古代习俗相反，此为新兴之风尚。”[1]

在此，特拉韦尔萨里头脑中浮现了一个普见于中世纪文化中的设想，即有关音乐[*musicus*]的思辨性知识是一种高端学问，比唱诗班领唱歌手[*cantor*]的表演技能要高端得多。特拉韦尔萨里所称赞的恰恰是朱斯蒂尼安身上的“凡俗”品质：那与生俱来的歌唱天赋，以及那虽非学者亦能领悟的平易表达。因而对特拉韦尔萨里来说，音乐不再是与数学、几何、天文并列的“后四艺”[*quadrivium*]学科，而是一种能够煽动情感的修辞性、表达性艺术——这也正是十五、十六世纪人文主义者的强烈主张。

1. 转引自 Pirrotta, *Music and Culture in Italy,* 145。

赫里索洛拉斯与追随他的人文主义者

生于拜占庭的赫里索洛拉斯[Manuel Chrysoloras]（1350—1415）在1394年作为拜占庭皇帝的特使首次访问了西方。若干年后他再度来访，在1397—1400年间成为了佛罗伦萨的一名希腊语教授。这位学者对古希腊文学、哲学和艺术的热爱，深深地感染了西方（其程度之深无人能及），这种情愫在人文主义运动中扮演着极为重要的角色。

25

布鲁尼和韦尔杰里奥

赫里索洛拉斯有两位弟子，布鲁尼[Leonardo Bruni]（1370 — 1444）和韦尔杰里奥[Pier Paolo Vergerio]。出身寒微的布鲁尼是那个时代的希腊学者领袖，他重新推出了亚里士多德《伦理学》[*Ethics*]和《政治学》[*Politics*]拉丁文译本，而且，也正是得益于他对柏拉图一些著作的翻译，这位哲学家首次被拉丁语世界知晓。布鲁尼的著作《佛罗伦萨人民史》[*History of the Florentine People*]因为两个缘故卓尔不凡：一、它模拟了古典历史学家那优雅的书写风格，这与（比方说）不远的过去所流行的编年史写法刚好相反，这部史书为同时代学者树立了以文学笔法来书写历史的典范。二、他强调了佛罗伦萨与共和政体（而非帝国政体）下的古罗马之间的联系，这是佛罗伦萨政治形象和意识形态中的一个重要方面。布鲁尼不是象牙塔里的学者，他在佛罗伦萨的市民生活中扮演着积极的角色，堪称十五世纪上半叶佛罗伦萨人文主义运动的核心人物。

韦尔杰里奥是人文主义教育方面的第一位重要理论家。他是帕多瓦宫廷的一位家庭教师，在职期间可能曾与作曲家奇科尼亚[Johannes Ciconia]结交。韦尔杰里奥写于1402年前后的《如何成就自由人》[*Conduct Becoming Free Men*]列出了文科教育的若干要素：起初要学习语法和逻辑，随后学习历史、伦理学和雄辩术。他曾出席康斯坦茨公会，后在匈牙利宫廷任职，最终默默无闻地在那里逝世。

布拉乔利尼

布拉乔利尼[Poggio Bracciolini]（1380—1459）虽不是赫里索洛拉斯的高足，却也是从佛罗伦萨人文学者圈里出道，不久后他成为罗马教廷的秘书[*scriptor*]，在此他对古罗马著述家产生了浓厚的兴趣。与韦尔杰里奥的经历相仿，他也出席了康斯坦茨公会，并借此良机访问了瑞士的圣高尔[St. Gall]修道院等地的图书馆。正是在这里，他于1416年发现了昆提利安[Quintilian]的《雄辩术原理》[*On the Institution of Oratory*]，这部宣称“雄辩术维系着知识和美德”的著作，迅速在人文主义者的事业中发挥了重要作用。

第三章
低地国家

既然说欧洲大陆的听众发觉了十五世纪初英国音乐新颖独特，那么，欧洲大陆自己的音乐是怎样的呢？这是个顺理成章的问题。为了解答这个问题，我们必须把目光投向十四世纪中期。 27

法国的“新艺术”

在1350年前后，如果说有哪种风格能代表核心性的复调传统，那无疑是法国的“新艺术”[*Ars Nova*]。法国音乐的悠久传统可回溯到十二世纪末巴黎音乐家莱奥南[Leonin]和佩罗坦[Perotin]的奥尔加农，后经十三世纪末科隆的弗朗科[Franco of Cologne]经文歌和记谱法所充实，到十四世纪中叶时已然代表了复调艺术发展的最前卫状态。

此时又有了新的发展。以维特里[Philippe de Vitry]和马肖[Guillaume de Machaut]为领袖的法国作曲家继续谋求风格上的突破和复调音乐在体裁上的创新。等节奏型经文歌就是一个例证，这可以说是“新艺术”的标志性特色，至少也反映了法国人在处理结构问题上的理性主义倾向。而作为等节奏型经文歌之“对极”的世俗复调艺术也在遍地开花。一代又一代作曲家，从阿莱[Adam de la Halle]（约1245—1285年或更晚）到勒斯居雷尔[Jean de l'Escurel]（卒于1304年）再到马肖（卒于1377年），都对“典雅之恋”这一题材的抒情和倾诉气质钟爱有加，体现在以回旋歌[*rondeau*]、维勒莱[*virelai*]、叙事歌[*ballade*]这三种所

谓“固定形式”[*forms fixes*]为载体的音乐诗歌中。这三种结构模式在十五世纪末以前一直主导着法语诗歌和音乐的创作。至于礼仪音乐，十四世纪法国作曲家越来越乐意谱写常规弥撒的五段经文——慈悲经[Kyrie]、荣耀经[Gloria]、信经[Credo]、圣哉经[Sanctus]、羔羊经[Agnus Dei]，马肖甚至将它们组合成套，尽管这种构思在几乎一个世纪里并未引起重视。

新的记谱法也值得一提。穆里斯[Johannes de Muris]和维特里的论文能体现这方面的发展，穆里斯的《新音乐艺术》[*Ars novae musicae*]和维特里的《新艺术》[*Ars nova*]共同奠定了此后约两个半世纪的复调音乐记谱法。总而言之，虽然记谱法在英国和意大利的最新发展也很重要，但法国无疑已处在这一领域的中心。

微妙艺术

十四世纪的法国音乐中渗透着一个特色，即偏好于复杂性。这种偏好尤其

28

体现在等节奏型经文歌中，因为其中常用不同步的节奏和音列模式，而且节奏模式的持续循环还时常伴随按比例的减值模仿技法。

在十五世纪的最后一个代季[last quarter of the century]* 中，对复杂性的偏好已演变为一种痴迷。无论是教会分裂时期伪教皇克莱芒七世所在的阿维尼翁宫廷，还是法国西南部加斯东·费比斯[Gaston Fébus]所在的富瓦宫廷，抑或霍安一世[Joan I]所在的阿拉贡宫廷（穿越了比利牛斯山），这些文化中心都活跃着一些对复杂性情有独钟的宫廷作曲家，为求复杂不惜挖空心思。这种一度被称为“矫饰做派”[mannerist]的音乐风格，如今被称为“微妙艺术”[*Ars subtilior*]。
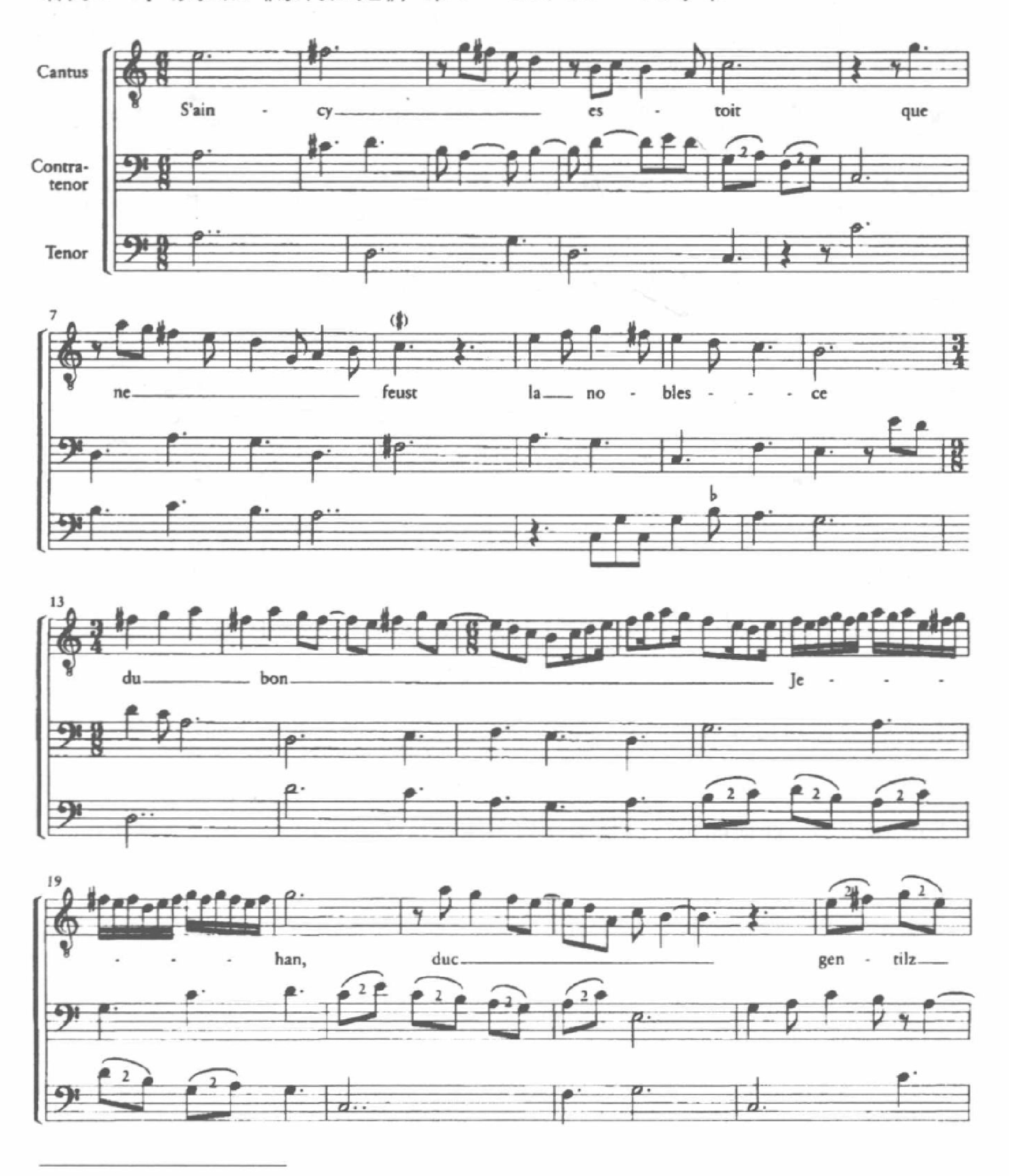
为了说明微妙艺术的突出特点，我们来看一看活跃于1370—1390年间的
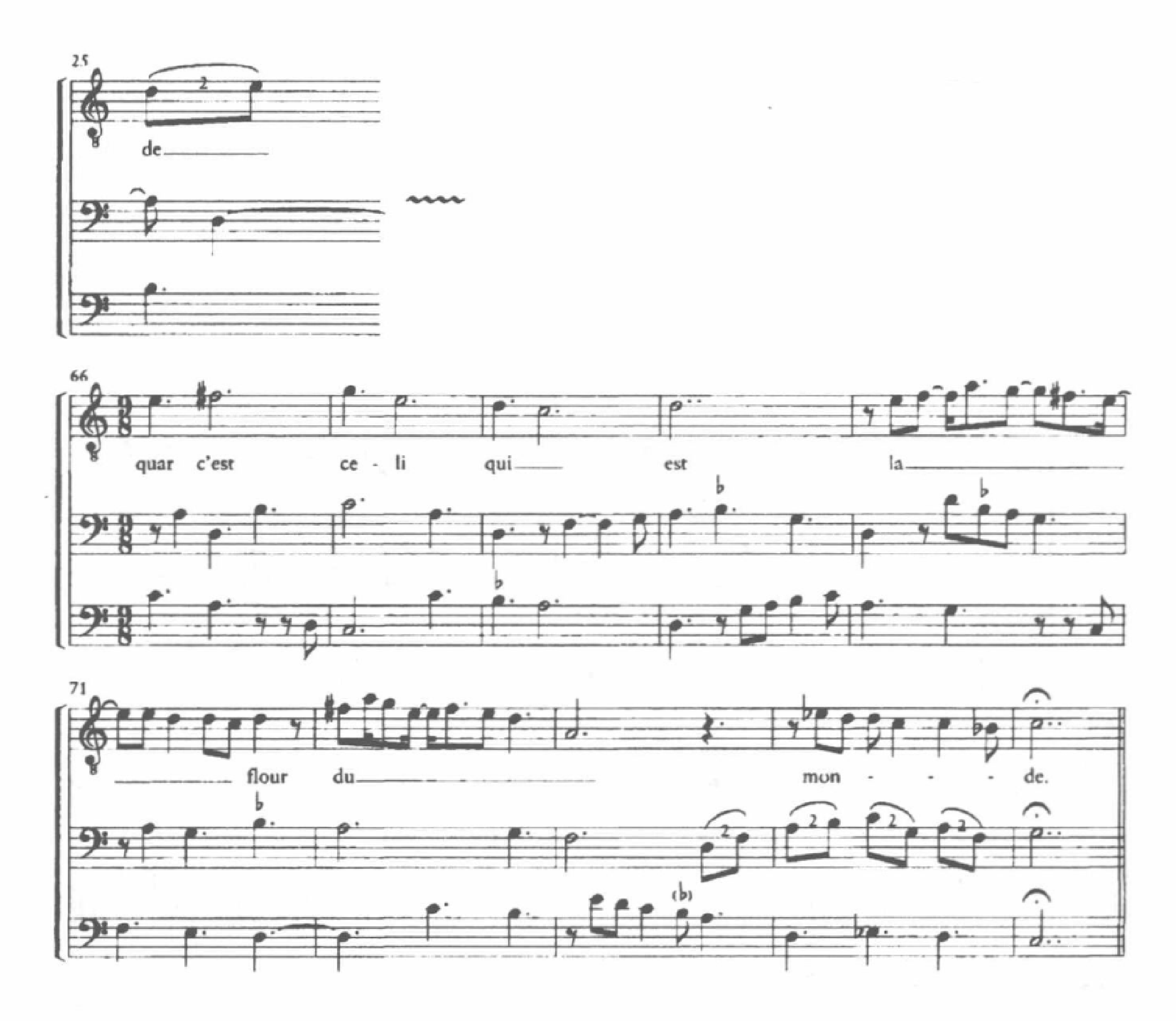
---

* 译注：“quarter of a century”（四分之一个世纪，即二十五年）这一表述常见于英语历史文献，在本书中的出现频次也非常之高，但在汉语中——恕译者寡闻——似乎还没有对等的术语。若每次都直译为“第一个二十五年”“第四个二十五年”等，会失之繁琐，影响“阅读节奏”。考虑到汉语中的“季节”概念具有“四分”属性（所谓“一年四季”），贴切于“quarter”之义，而“年代”一词常指十年的倍数（例如说每隔十年或二十年为“一代人”），故笔者从两个概念中各取一字，创用了“代季”这个译名，以指称“二十五年”这个介于“代”（十年或二十年）和“叶”（通常为五十年，如“上半叶”）之间的时间单位。

法国作曲家索拉热[Solage]的一首叙事歌。谱例3-1列出了这首《奈何如是》[*S'aincy estoit*]的开头和结尾几个小节。这首歌曲出自《尚蒂伊手稿》[Chantilly manuscript]这份有关微妙艺术的主要文献[1]，它赞颂的是1400年代一位有名望的藏书家和艺术赞助人——贝里公爵让[Jean, Duke of Berry]：

谱例3-1：索拉热《奈何如是》，第1—25、66—75小节



1. Chantilly, Bibliothèque du Mesée Condé, MS 564 (formerly 1047).



29 从中可见，其节奏上的复杂性足以令人耳目皆惊，其节奏在两个不同层面上运作，各声部采用不同的时值/节拍度量法[*mensurations*]，彼此对峙（这与现代音乐中并用不同拍号的手法〈参见第四章〉相似但不等同），而且各声部之内都在肆意使用切分节奏，六拍的组合单位突破了现代意义上的小节线。令人惊奇的还不止是它的节奏，与我们在邓斯泰布尔《如此可爱》中见到的“泛协

30 和”风格不同，此例的对位织体中常有不作预备的不协和音，其音调逻辑[tonal logic]有时也教人摸不着头脑（不妨查看第8—9小节）。

虽然许多以微妙风格写成的音乐作品确实很有表现力，但这种精微美学中也有展现智慧的成分，不仅在音乐中如此，在诗歌中也能如此。不妨来看索拉热的另一首作品所用的诗文：

Fumeux fume par fumée,

Smoky smolders smokily

熏然烟幂幂，

Fumeuse speculacion.

In smoky speculation.

冥思正深沉。

Qu'antre fummet sa pensée.

Thus he steeps his thoughts in smoke.

思绪纷然若云霓，

Fumeux fume par fumée.

Smoky smolders smokily.

熏然烟幂幂。

Quar fumer molt li agrée,

For it suits him well to smoke,

气通心窍动灵机，

Tant qu'il ait son entencion.

Until he gets his way.

疑雾变清云。

Fumeux fume par fumée,

Smoky smolders smokily

熏然烟幂幂，

Fumeuse speculacion.

In smoky speculation.

冥思正深沉。[1]

[译注：译文严守了原诗的“韵声”〈mée/sée/rée－幂/霓/机、cion－沉/云〉，但牺牲了原诗所押的头韵。]

---

1. 这段诗文的英译者是Sylvia Huot，译文见于“Subtilitas”，182。

通过一种音调语言，以这首诗来谱写的音乐所体现的朦胧感也不比诗文中流露得少，这首作品无疑会被有文心的“烟友”们所欣赏。

如果说智力游戏是微妙艺术在审美上的组成部分，那么到头来可能是作曲家们更“智”一筹，因为像《奈何如是》这样的作品在节奏上的探索已臻极致，几乎没有了更进一步的空间。索拉热穷尽了十四世纪的记谱体系所能做的一切。不过尽管这种记谱法确能承载更为复杂的数学计算，我们不由得会怀疑十四世纪的表演者们究竟是否能够驾驭这样复杂的作品。

事物的发展最终逃不出“物极必反”的规律，对于简洁明晰的追求即将形成一种运动。当十五世纪到来之际机缘成熟时，它的出现促使一种新的核心传统在低地国家形成，这些国家大多处于勃艮第公爵的领地之中。

新兴核心传统

新传统之所以会出现在勃艮第公国而非法兰西王宫并非偶然。艺术赞助往往依托着政治权力和商业财富，十五世纪的法国正值困境，独立的勃艮第公国趁势占了先机——这个数十年前在法国王权支持下建立的公国，迅速成长为当时欧洲最有权势也最富有的公国。这一事实出自于历史机遇、阴谋诡计、矛盾冲突、暗杀行刺，以及战争等多方面原因。

法国的衰落：1380年查理五世[Charles V]死后，其子查理六世[Charles VI]继任。查理六世在1392年患上了精神疾病，其叔父勃艮第公爵——大胆的菲利普[Philip the Bold]夺取了政权。菲利普从容应对了查理六世幼弟路易[Louis]的挑战，但他的王子兼继承人——无畏者约翰[John the Fearless]（即位于1404年）却将事态激化，因为他在1407年11月23日刺杀了他的堂兄弟路易，这一行动引发了法国王室与勃艮第公国支持者之间的内战。伴随“百年战争”爆发、英国与勃艮第公国结盟抗法，法国的情势每况愈下。

31

勃艮第的崛起：在1364年，查理五世放弃了对法国东部即所谓“勃艮第地区”的控制权，加封其幼弟——大胆的菲利普为勃艮第公爵。菲利普在1369年与佛兰德斯的玛格丽特[Margaret of Flanders]结婚，1389年继承了玛格丽特家族

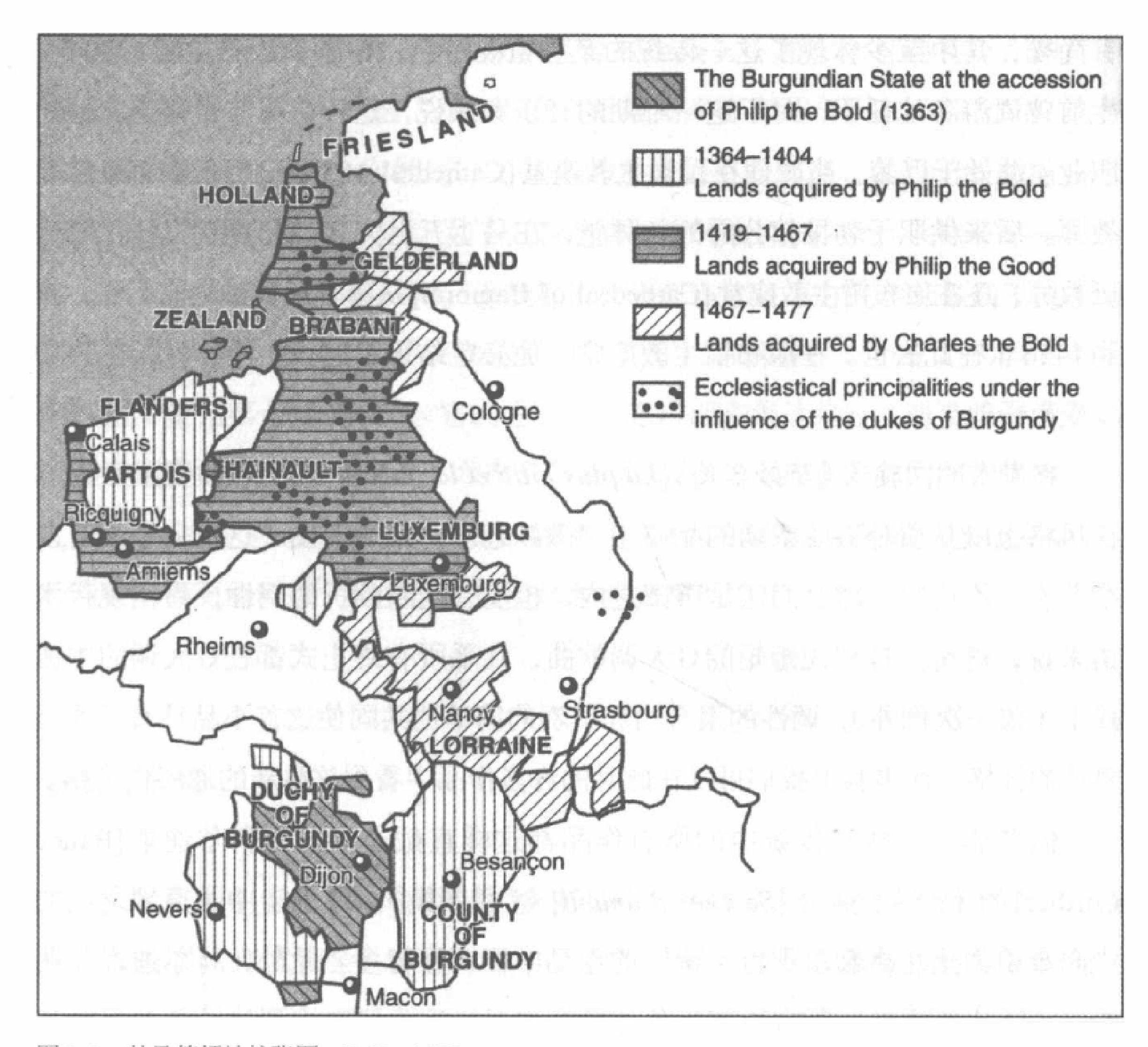


图3-1　勃艮第领地扩张图：1363—1477

在低地国家的领土，并在那里建立了他们的宫廷。菲利普之子——无畏者约翰巩固了他们的遗产，下一任公爵——好人菲利普[Philip the Good]（即位于1419年）又将荷兰、布拉班特和埃诺收入勃艮第版图（图3-1）。于是勃艮第公国便包含了诸如布鲁日、根特、安特卫普、布鲁塞尔等繁荣的城市和商业中心，这些地方凭借发达的手工业、银行、信贷业以及众多具有国际观念的商人，而成为了新兴资本主义的先锋阵地。加之好人菲利普崇尚奢靡之风，低地国家因而云集了许多慷慨的艺术赞助人。

风格

如想了解新兴核心传统是什么风格，不妨来看格勒农[Nicolas Grenon]的一　32

首尚松，其中至少体现了这一传统的某些重要特色。格勒农大约生于1380年，生前曾周游各地任职，对于这一时期的音乐家来说，这种情况非常普遍。他的职业生涯始于巴黎，当时他在拉昂主教座堂[Cathedral of Laon]担任唱诗班歌童教师。后来供职于勃艮第公爵的礼拜堂，在马丁五世的教廷礼拜堂担任过唱诗班教师，还在康布雷主教座堂[Cathedral of Cambrai]从事了三项独立的工作，直到1456年在此去世。在康布雷主教座堂，他必定结识了迪费，并有可能在1410年受教于他。

格勒农的回旋歌《至妙至美》[*La plus jolie et la plus belle*]（《谱例集》第6曲）在风格上以其质朴甚或亲切的品质与“微妙艺术”截然有别。这里完全没有复杂节奏，不论在声部之间还是声部之内，也没有迂回曲折的调性，借用现代术语来说，这是一首规规矩矩的G大调歌曲，几乎所有终止式都在G大调的主或属上（仅一次例外）。调性的聚合力和节奏的简单性共同使这首小品具有了通俗舞曲的性格。而事实上我们可以在此时的许多作品中看到这种新的通俗化风格。

但并非处于核心传统中的所有作品都这样直截了当。在科尔迪耶[Baude Cordier]的《恋人之心》[*Se cuer d'amant*]（《谱例集》第7曲）中，声部之间的横向牵引力比在格勒农那首主调性的作品中要明显得多。此外，科尔迪耶此曲的终止式也不明晰，所有声部集体停顿的情况一次也没有出现过。此曲另有三个特色也典型可见于十五世纪最初几十年间法－佛兰德作曲家的尚松之中：一是最高声部开头的花唱旋律，它有可能是在第一个音节出现前所唱出的旋律；二是支撑对位声部在第一个终止式运动到另一个终止式时发生的功能改变（在第4—5小节它唱的是导音，在第5小节V—I的运动中临时充当了低音，并在第7—8小节中间复位）；三是第13—14小节出现的vii^6—I终止式（此处以I级上的完满三和弦替代了惯用的“二重导音”终止式，即最高声部是从c^2音下行到了b^1音，而不是从$c^{\sharp 2}$音上行到d^2音）。此外，由于此曲可能写于1400年以前，故而似乎表明日后的“法－佛兰德风格”此时正在孕育之中。

虽然格勒农和科尔迪耶的尚松都是规模不大的微型小曲，但实际上低地国家的新兴核心传统并没有废弃大型曲式。它真正废弃的是节奏上的极端复杂性，以及缺乏调性聚合力的笔法，亦即微妙艺术的那些标志性特征。“明晰感”是新兴核心传统的一个口号。

在此我们应回头审视一下格勒农《至妙至美》中的一个有趣特点，即其中所用的冲突性“调号”，这“冲突”存在于最高声部和两个下方声部之间。这种现象频繁见于十三至十六世纪，尤其在十五世纪更为普遍，而且总是包含降号（升号通常不出现在调号中），如下几种组合最有代表性：♮—♮—♭—♮—♭—♭；♭—♭—♭♭；♭—♭♭—♭♭。也就是说，最低声部或下方几声部倾向于比上方声部多用一个降号。对于冲突性调号可以有好几种解释：一、它们代表了调式的转换（参见第七章）；二、它们适应了上方声部在到达终止式时要将导音升高的这一需要；三、它们显示了六声音阶体系[hexachord system]的移位（参见下文）；四、它们防止了被视为禁忌的减五度音程。虽然就格勒农这部作品而言，后两种解释更能切题，但实际上这些解释彼此并不排斥。

33

音乐训练

虽然积极的音乐赞助需要以物资充足（低地国家从不会物资匮乏，无论宫廷、市民团体抑或教会，都是如此）为前提，但只有二者兼备才能确保音乐上的消费。为了能提供高品质的艺术音乐，扎实的音乐训练必不可少，通过训练可以及早筛选出有天分的人加以培养，使之拥有成才所需的技艺。低地国家设立了唱经班[*maîtrise*]或唱诗班学校[choir school]来提供音乐训练，这些机构通常附属于教区内的主教座堂和联合会教堂[collegiate church]（联合会教堂由教士团主持，是教士团而非主教在行使管理权），例如位于康布雷的巴黎圣母院（迪费的母校）和圣热里教堂[church of St Géry]，位于布鲁日的圣多纳廷主教座堂[St Donatian's Cathedral]，以及位于安特卫普的圣母堂[Church of Our Lady]。

我们可以通过观察理论家科克里克[Adrian Petit Coclico]自称受教于若斯坎[Josquin Desprez]所学的，来了解此类学校的教学内容。科克里克所描述的虽然是十六世纪的课程，但不妨设想音乐训练的内容其实变化不大（如果不是完全没变的话）：

> （唱诗班歌童）须……研习……“音乐之手”或音阶……并很快学会辨

别谱号；随即，将练习素歌或格里高利圣咏中所用之唱名法[solmization]，并会练习唱名及其按序组合。在此基础上融入八种调式等知识……学会辨别各种唱名之标记、数量、时值，不久之后再学习音符之形状、连音符[ligature]、点号、休止符；继而则是节拍度量符号[prolations]、大小音程、增减音程、不完全划分、变音记号[alteration]、切分音，再如拍子以及某些拍子组合时所用之比例……之后便开始唱歌，不仅要唱书面所记之音乐，亦须加唱装饰音，发音时要讲究技巧，平滑连贯，唱出歌词意义，吟诵时须能合调，确保所唱音节出现于正确音符位置……倘若某位唱诗班歌手已掌握上述内容，即可学习对位与作曲。[1]

对现代人而言，科克里克所学的只是最基础的入门知识："音乐之手或音阶"、唱名法（即我们所说的"视唱"）和六声音阶体系。

音列体系

音乐体系的最基本概念是音列体系[*gamut*]或称音阶[*scale*]，自十三世纪以来，这个音列体系是从低音 ***G—e²***（谱例3-2）——其中的"**G**"被称为"gamma ut"，即表示"ut"的希腊字母伽马，缩写为"gamut"。

谱例3-2：音列体系（音阶）



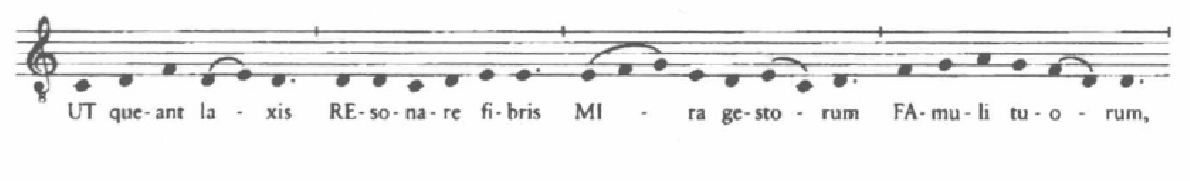
34 音列体系的用处在于，确定自然音阶并（在唱名体系的辅助下）确定全音和半音的相对位置。凡是音列体系中有的音都被称作"正音"或"实音"[*musica recta*]，而不在其中的音则一概归为"伪音"或"虚音"[*musica ficta*]。

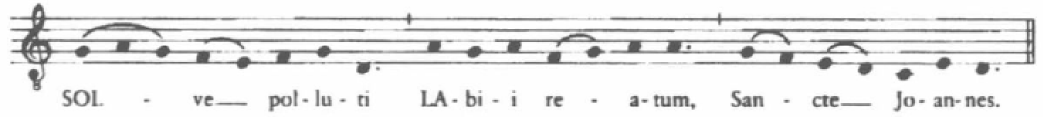
1. *Compendium musices* (1552); 节选自 Berger, *Musica Ficta*, 2。

唱名体系和六声音阶

在《关于未知歌曲书信》[*Epistola de ignoto cantu*]（约1028—1029）中，理论家圭多·达雷佐[Guido d'Arezzo]（约991—1033后）提到：年轻歌者们借助于一组包含六个的音节来确定音高的相对位置，继而更快地学唱旋律。这些音节——ut（呜），re（咪），mi（咪），fa（唛），sol（嗦），la（啦）——出自赞美诗《我等之声》[*Ut queant laxis*]的头六行的开头音节，并对应了*c*、*d*、*e*、*f*、*g*、*a*六个音高（谱例3-3）：
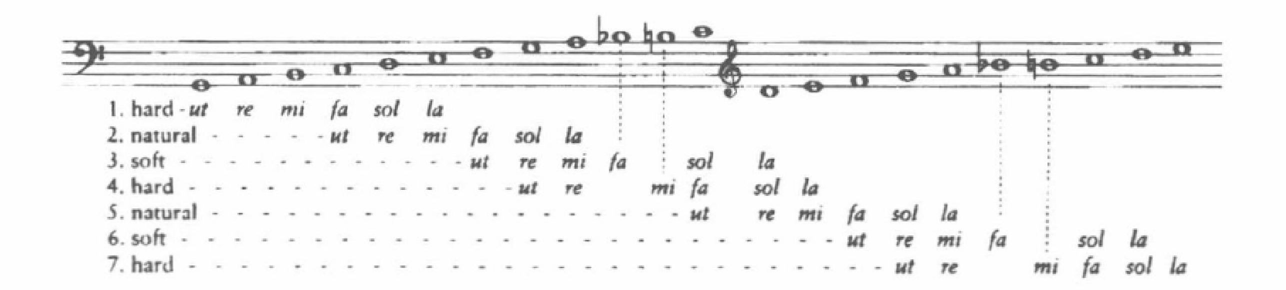
谱例3-3：《我等之声》[1]





四个世纪以后，针对唱诗班歌童的最典型的教学内容，变成了由七组六声音阶叠合而成的音列体系，每个音阶都由六个音上行排列构成，且都以圭多唱名法的六个音节来标记（谱例3-4）：

谱例3-4：音列体系、六声音阶及其相应的唱名标记



1. *Liber usualis*, 1504.

35　于是，在***G***、***c***、***f***、***g***、$\boldsymbol{c^{1}}$、$\boldsymbol{f^{1}}$、$\boldsymbol{g^{1}}$各音之上都可以建立一个六声音阶。**G**音上建立的音阶被称为“刚性音阶”[*durum*]，如此命名是因为这些音节里包含了一个还原的B音（♮，这个符号出现得比本位号和升记号还早）；建立在F音上的音阶被称为“柔性音阶”[*moll*]，如此称呼是因为其中包含了柔和的降B音（♭）；C音上的音阶被称为“自然音阶”[*naturalis*]。当六声音阶移位时，音阶唱名中的音节名称保持不变。唱名法的主要目的是确定全音和半音的相对位置，每个六声音阶中半音的位置总是位于*mi*—*fa*之间。

音列体系、六声音阶和唱名法之间的关联体系被描画在了一只手掌上以作为助记手段（图3-2）。我们可以想象如下一番精彩演示：一开始，唱诗班教师会把大拇指的顶端指认为低音**G**，以此为基础来建构一个上行音阶——沿大拇指往下，穿越掌心上沿、到达小指上端，再穿越各个指尖，沿食指向下数两个关节停住，再横穿到无名指，向上数一个关节，再平移到中指关节，然后翻转手掌，指向中指的指甲盖，这样唱诗班教师就点出了歌手们所唱的$\mathbf{e^{2}}$（**la**）。真不错！

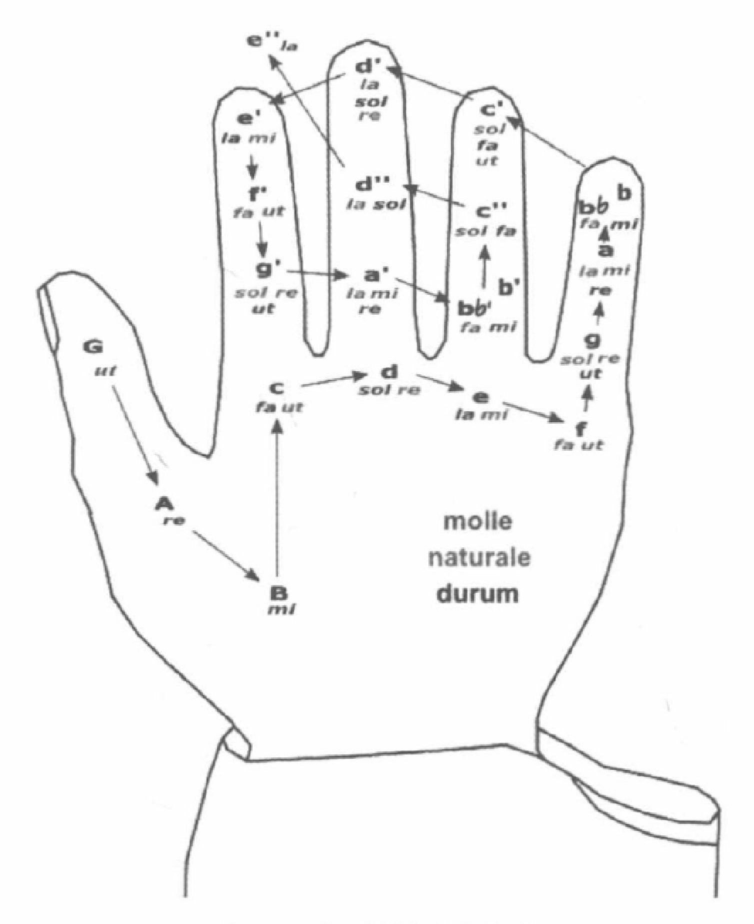
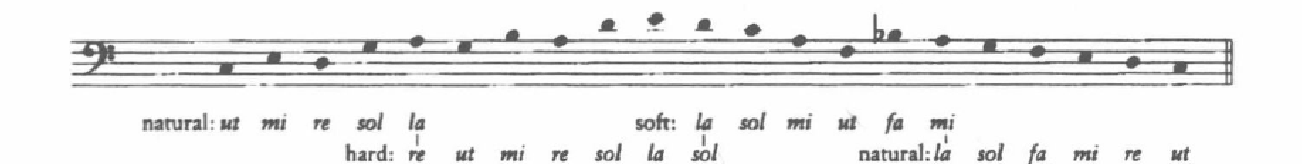


图3-2　标了数字的圭多手

圭多的唱名法体系因受六声音阶所局限而存在一个问题。如果一条旋律所用到的不止是ut—la这六个音，那该怎么办呢？这时歌手得学会“变通”，也就是说，要从一个六声音阶切换到另一个六声音阶上去。具体怎么做呢？乔治·劳[Georg Rhau]在他的《手册》[*Enchiridion*]中给出了一个解释： 36

谱例3-5：乔治·劳《手册》，一个关于“变通”的实例演示



根据劳的指示，歌唱者从自然六声音阶上开始唱，通过切换到“刚性音阶”，再切换到“柔性音阶”，最后回到自然音阶，在切换时会以某些音节作为“枢纽”。

最后还有三个要点需要说明：一、这个唱名法体系纯粹是供教学用的。如伽弗里乌斯[Franchinus Gafurius]在他发表于1496年的《音乐实践》[*Practica musicae*]中所说，唱名法体系“在指导年轻人的过程中几乎必不可少”，然而一旦歌手们学会自主操作，就可以不用它了。二、当某部作品要用到圭多手上没有演示的音时，歌手要么使六声音阶向低处移位以扩展“正音”的范围，要么则进入“伪音”的领域。三、教习者主要——如果不说“全部”的话——依靠口头方式来讲授这些内容，而唱诗班歌童则要靠死记硬背来学习，不厌其烦地重复这些内容，直到烂熟于心。在本书所涉及的两个世纪之内，以书面传播来替代口头传播的过程是非常缓慢的。

约翰内斯·奇科尼亚

在十五世纪的头十年里，如果哪位知识渊博的音乐家要提名一位当世最有天赋的作曲家的话，那么当此殊荣者或许会是奇科尼亚[Magister Johannes Ciconia de Leodio]。直到不久以前，我们才考证出这位名师是在1335年生于列日。对于这位作曲家，我们现在多了一些了解，因为他的传记已被彻底修订，这些修订郑重地

显示了对文艺复兴音乐的研究经历着怎样一个持续变化且激动人心的进程。

在修订奇科尼亚传记的过程中，有两份文献发挥了关键性的作用。一份是1385年出自列日福音书传道者圣让教堂[church of Saint-Jean l'Evangeliste]的笔记，其中提到了两个名叫"约翰内斯·奇科尼亚"的人，一人是唱诗班歌童，一人是教士（因此必定是成年人）。第二位奇科尼亚于1405年在帕多瓦逝世，文献上将这位作曲家称为"已故的列日的约翰内斯之子"。从这些文献中我们可以获知，一定有两个叫做"约翰内斯·奇科尼亚"的人，他们是一对父子。1385年的那位唱诗班歌童必定才是我们要说的作曲家，因此他的出生时间不可能早于1370年代。在此之前所有涉及"约翰内斯·奇科尼亚"的记录都是关于他父亲的，他父亲是个有一定地位的神职人员。

奇科尼亚何时离开列日我们不得而知，不过我们知道他曾于1390年代待在罗马和米兰。进入十五世纪后不久，奇科尼亚就动身去了帕多瓦，在那儿他成了一位主教座堂里的主唱，并与弗朗西斯科·扎巴莱拉[Francesco Zabarella]建立了亲密的关系，这是一位在当时具有领袖地位的法官，也是康斯坦茨公会幕后发挥主要作用的大人物。奇科尼亚成年后的岁月主要在意大利度过，这一点意义深远，因为他的旅居生涯标志了一个大规模迁移的开端，即一大批来自低地国家的重要作曲家开始涌向意大利，这股浪潮持续了近两个世纪。奇科尼亚1412年在帕多瓦逝世。
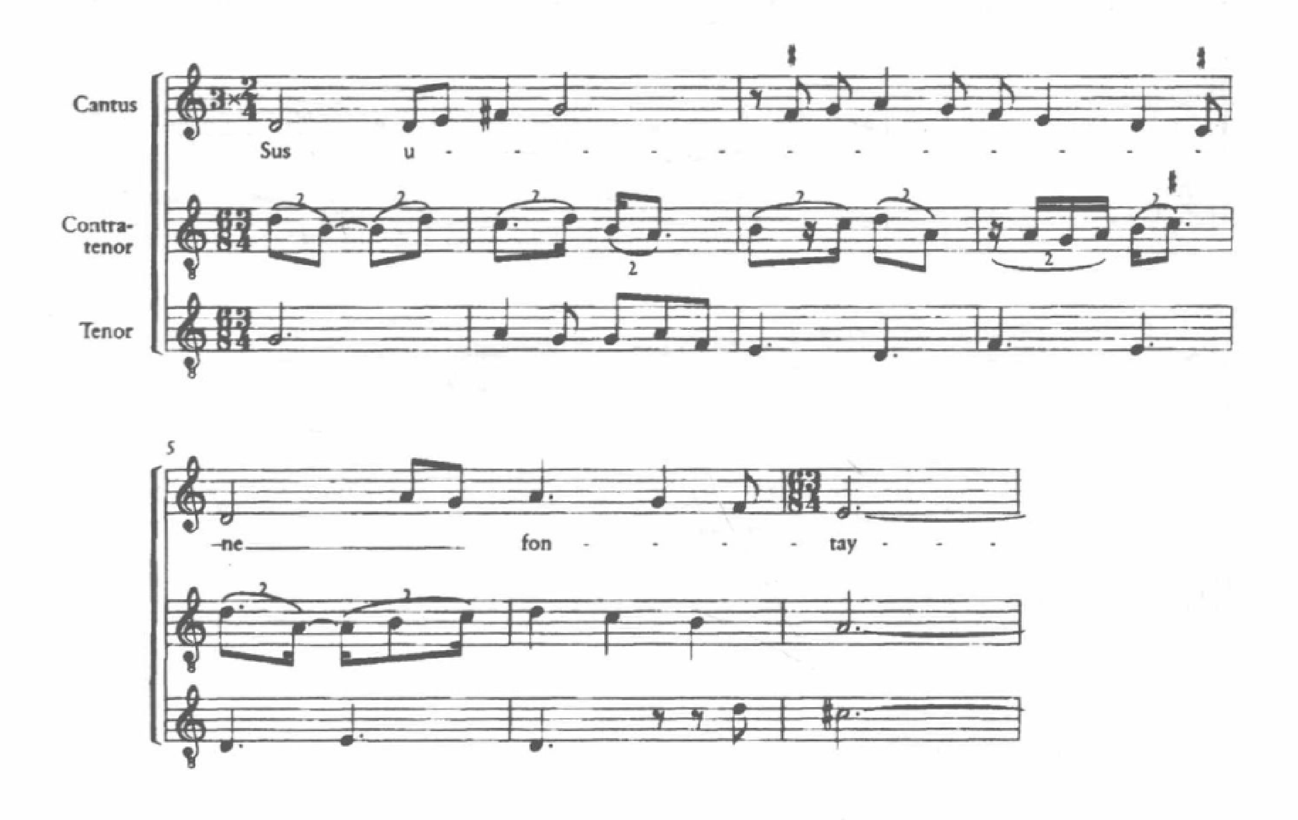
37

法国和意大利的世俗音乐
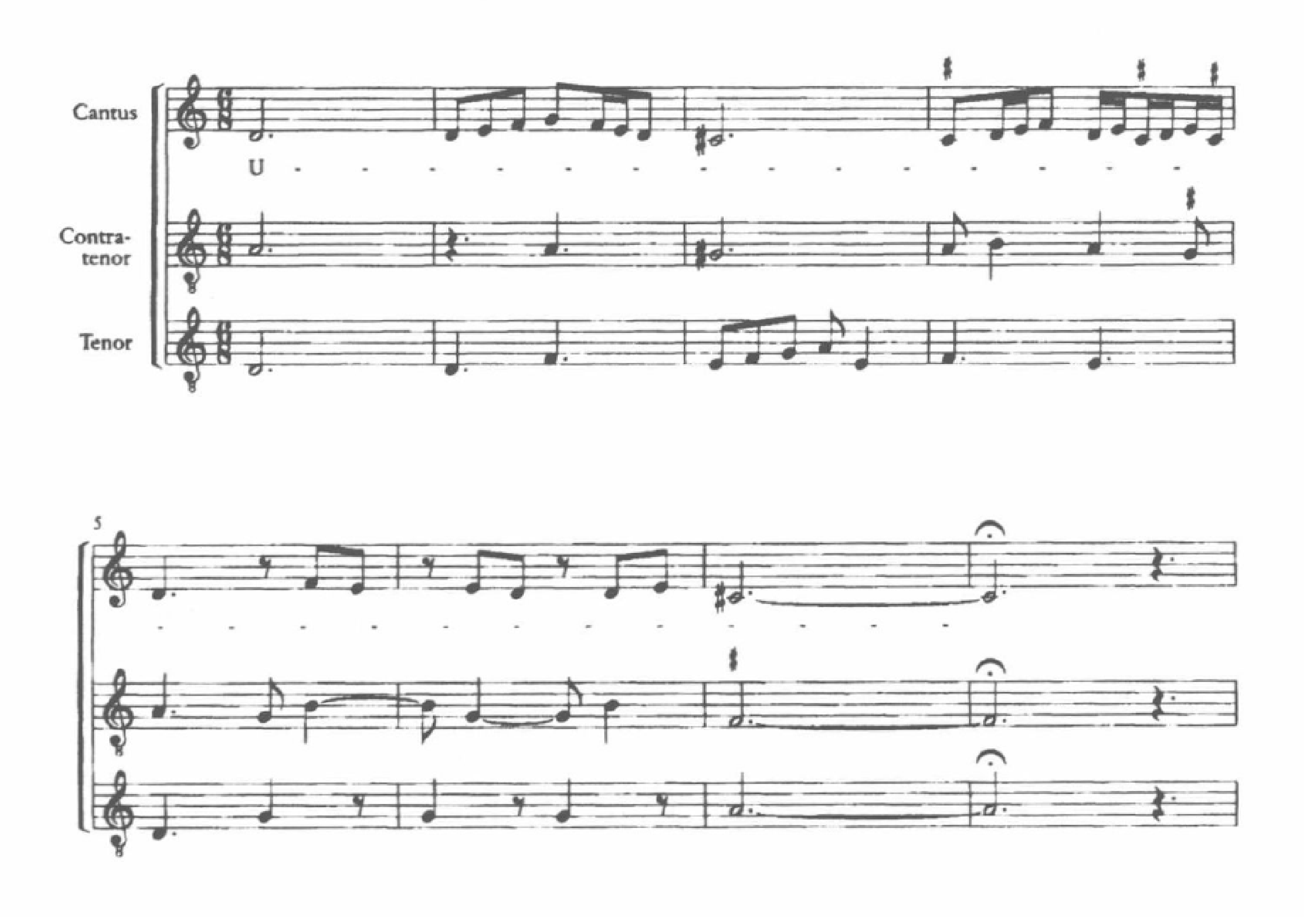
伴随奇科尼亚的传记被修订，过去对他音乐的评价也发生了变化，学者们不再认为他凭一己之力通过融合十四世纪法国和意大利音乐要素而发展了一种新风格。不过可以肯定的是，奇科尼亚能够运用法国和意大利两种风格写作。例如，他的维勒莱《当我在泉边凝望》[*Sus une fontayne*]显示了微妙艺术在节奏上的各种复杂性（参见谱例3-6），同时他的牧歌《一只猎豹》[*Una panthera*]（谱例3-7，猎豹是一种有花纹的野兽，也是传说中卢卡城的创立者）也反映出，他能从容驾驭情感丰富、技巧高超的十四世纪意大利风格。
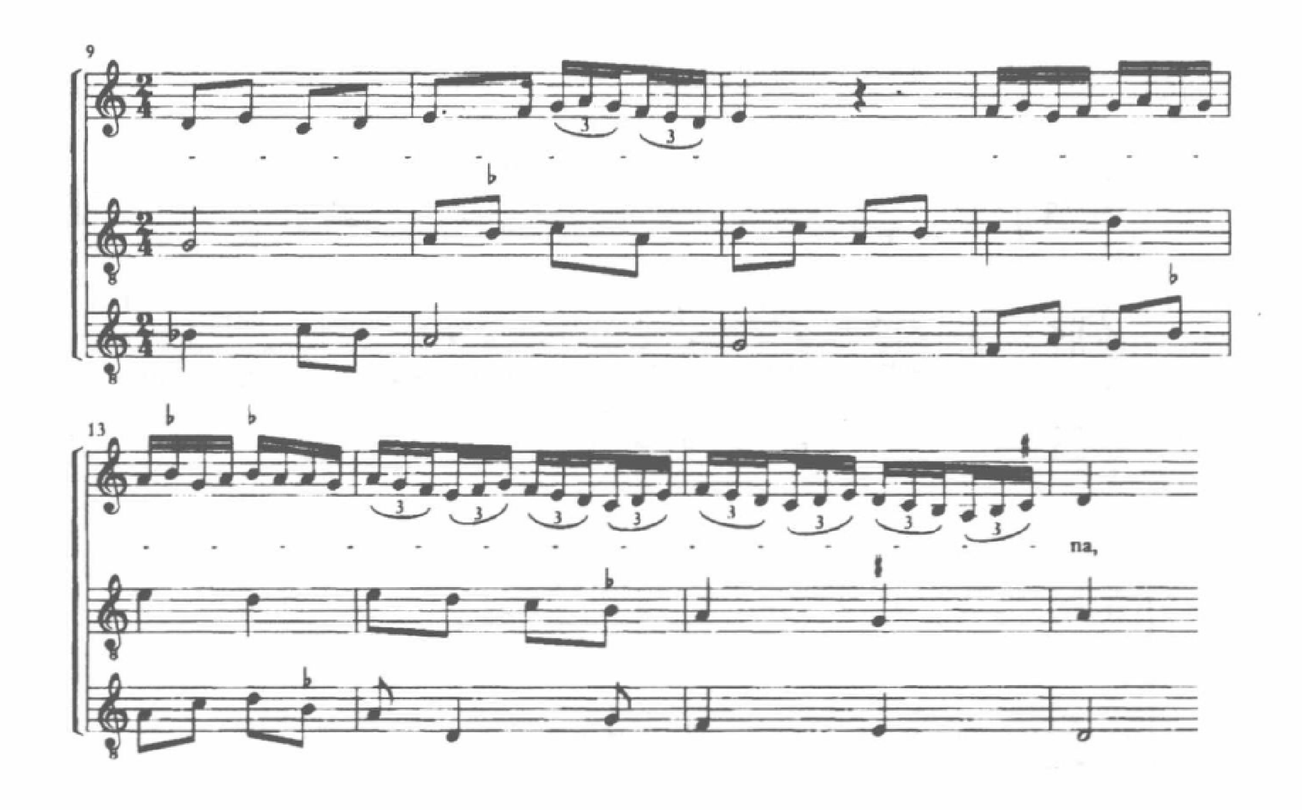
奇科尼亚对法国和意大利两种世俗音乐风格的精通，令其同辈人望尘莫及。

谱例3-6：奇科尼亚《当我在泉边凝望》，第1—7小节



谱例3-7：奇科尼亚《一只猎豹》，第1—6小节





38 一首等节奏型经文歌

奇科尼亚给人留下最深印象的作品是他的大型经文歌。其中最精致的一首是《照亮我们那不纯的灵魂/帕多瓦的精英苗裔》[*Ut te per omnes / Ingens alumnus Padue*]，其文本歌颂的是奇科尼亚的赞助人——弗朗西斯科·扎巴莱拉，以及扎巴莱拉的主保圣人——圣弗朗西斯[St Francis]，曲中的姓名游戏绝非偶然之举（《谱例集》第8曲）。

这是一首“泛等节奏型”经文歌，意即等节奏型技巧在所有声部都有使用，如同在邓斯泰布尔的《圣神降临/造物主降临》中那样。但奇科尼亚头脑中的等节奏型概念又与邓斯泰布尔相去甚远：曲中第57—100小节完全重复了第1—54小节的等节奏型，丝毫未见节奏序列和音高序列的错位，在节奏序列的延展过程中也没有使用减值技法。此外，这首经文歌的每个声部都是自由创作的，没有在支撑声部（即最低声部）使用现成的定旋律素材，而邓斯泰布尔的那首作品却有使用。奇科尼亚这首经文歌的上方声部之间构成了真正的二重奏，两个地位平等的声部不仅处于相同音域之中，而且通篇保持着模仿关系并营造出了回声效果。这种效果在第20—26小节尤为精彩，其中“弗朗西斯”的名字被反复歌颂，跟在名字后面的唱词和音调每次都有变化。

以往的学者在评价奇科尼亚时，都相信他在这样一类作品中融合了法国的和意大利的风格：经文歌这一体裁和等节奏型的技巧据称是法国式的，而悦耳的音调、旋律及和声的表现力、音调的逻辑感、富有弹性的节奏、具有回声效果的模仿手法等则是意大利式的。不过，需要提醒的是，意大利北部也有自己的经文歌传统。而且，就其在自创支撑声部上写作二重唱式的上方声部、对等节奏型技术的简化使用以及上文提到的其他风格特征来看，奇科尼亚这首经文歌也完全符合意大利北部的传统。

39
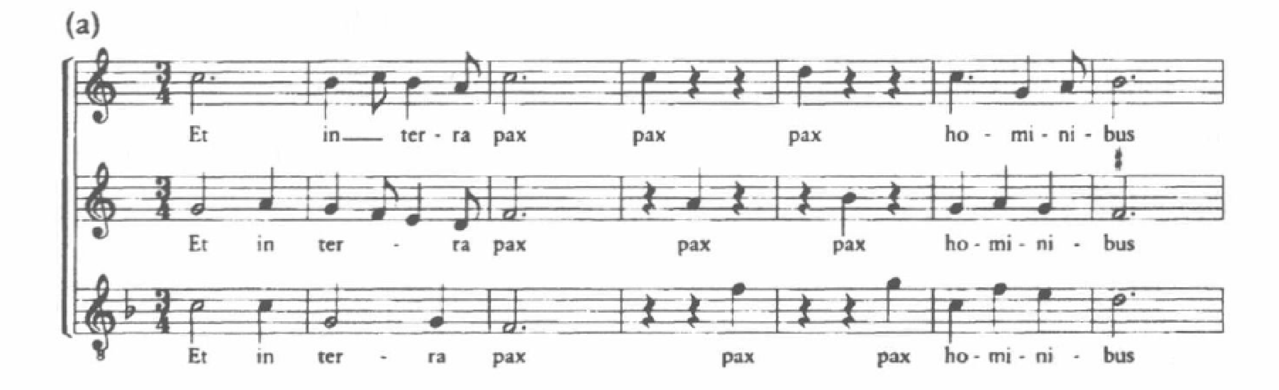
不过，与其说奇科尼亚混合了阿尔卑斯山两边的风格，不如说这位作曲家本人被“意大利化了”。如果把视角放得再广阔一些，我们就能发现频繁出现于十五、十六世纪的一个现象，即法-佛兰德的对位技巧与意大利的人文精神正在汇合。奇科尼亚凭借个人天才所贡献的是一种纯正的音乐戏剧感，在年轻的迪费（自1420年代以来也供职于意大利）出现之前，同辈作曲家无人可以望其项背。
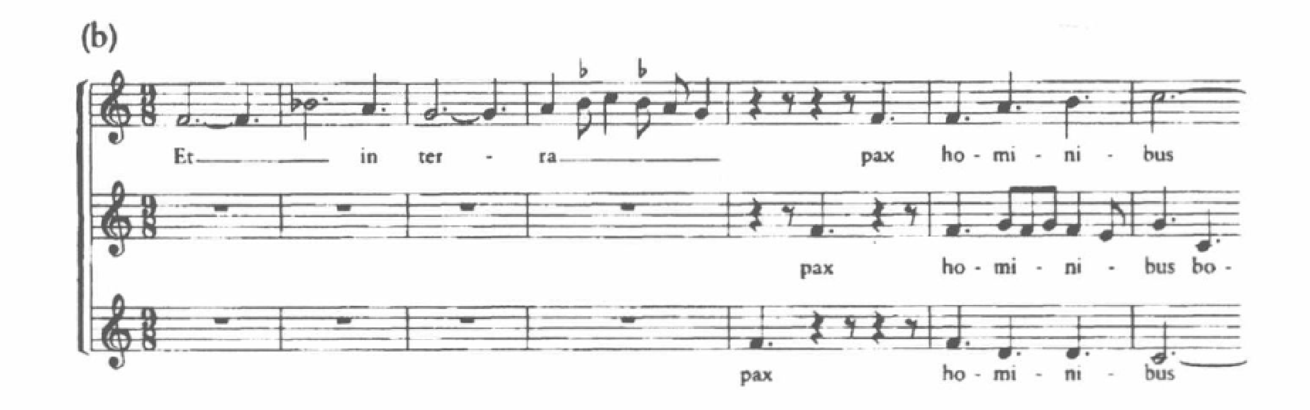
音乐对抗分裂

虽或有失公允，但我想在奇科尼亚的《荣耀经》（其中包藏着细微却生动的品质）与同时代意大利本土作曲家泰拉莫[Antonius dictus Zacharias de Teramo]的《荣耀经》之间做一个对比，以便更好地说明奇科尼亚的丰富想象力。在开头“Et in terra pax”[尘世的和平]中，两位作曲家都在“pax”[和平]一字上进行了演绎发挥，这一笔法曾被设想为在教会分裂之际表达了恳求和解的愿望（谱例3-8）：

谱例3-8：（a）奇科尼亚《荣耀经》第1号，第1—7小节

（b）泰拉莫《荣耀经》（安立甘教会所用），第1—7小节





奇科尼亚在“恳求和平”时所做的戏剧化处理，是让三个声部接连两次以琶音唱出“pax”[和平]一词；而泰拉莫营造“回声”效果的方式，却是让三声部较为扁平的在同一音区的同一个f'音上唱三遍。

40　这两部作品还能引起人们注意音乐在致力于结束教会分裂局面时所发挥的“说教”作用。我们大可设问：谁能听出音乐中的这一恳求（让分裂局面早日结束），这一修辞笔法能收到什么效果？无疑，扎巴莱拉听到了奇科尼亚的恳求。不过扎巴莱拉是有教养的精英一族，且正准备投身于和解的事业。奇科尼亚仅仅是在对改变信仰者说教吗？还是他的音乐已渗入了社会的各个阶层？进而，有没有什么“通俗”歌曲能把恳求和解的愿望传递给更多观众呢？答案显然是肯定的，因为1395年巴黎警察颁布了一条法令，称“严禁一切歌手或歌曲作者在任何场合创作或演唱那些提及教皇、国王、法兰西领主或影射教会统一事件之曲调。”[1]事实上，十四世纪末和十五世纪初的人们或许已经有了他们自己的诸如《我们必胜》的励志歌曲！

《美哉蔷薇》：奇科尼亚与邓斯泰布尔/贝丁汉姆

谈论奇科尼亚，不能不提他的《美哉蔷薇》[*O rosa bella*](《谱例集》第9曲)，这首为无名小诗谱写的歌曲或许是他最重要的作品。这首诗（或者称它为巴拉塔）常被归入威尼斯政治家、诗人莱奥纳多·朱斯蒂尼安[Leonardo Giustinian]（1387/1388 — 1446）名下，诗歌读来如下：

---

1. 转引自 Strohm, *The Rise of European Music,* 20。

	诗歌	音乐
O rosa bella, o dolçe anima mia,	*ripresa*	A
美哉蔷薇，乃我心灵之花，		
Mon mi lassar morire, in cortesia.		
以慈悲之名，勿让我魂归泉下。		
Ay, lassa me dolente! deço finire	*piedi*	b
悲兮吾衷，难逃困厄，		
per ben servire e lealmente amare.		
圣哉吾爱，谁为执着？		
Socorimi ormay del mio languire,		b
凄凉无助，望穿银河。		
cor del cor mio, non mi lassar penare.		
心有所属，忍受折磨。		
Oy, idio d'amore, che pena è questa amare!	*volta*	a
爱神明鉴，苦恋悠悠更几何？		
Vide che io mor' tuto hora per questa iudea.		
危垂我命，只缘心焦似火。		
O rasa bella, o dolçe anima mia,	*ripresa*	A
美哉蔷薇，乃我心灵之花，		
non mi lassar morire, in cortesia.		
以慈悲之名，勿让我魂归泉下。		

（“音乐”纵列之下的大写字母表示该段落的音乐和文本都会重复，小写字 41 母表示音乐重复，但更换了新的诗节。）巴拉塔这种音乐–诗歌的形式结构是**A b b a A**，具体说来：一、叠句[*ripresa*]部分唱作**A**，以调性上的强烈收束结尾；

二、换韵[*piedi*]部分（其中会引入新的韵脚）唱作**b b**，这里可以采用（也可不用）第一句和第二句的结尾，就像在奇科尼亚的谱曲中那样；三、归韵[*volta*]部分（如此称谓是因为这一节的最后一个韵脚要回到叠句的韵脚上去，尽管这里的"iudea"似乎是一种弹性处理）要唱叠句的旋律（**a**）；四、在结尾处，叠句的唱词和音乐都会原样再现。

在奇科尼亚的谱曲中，最堪圈点之处是它对演说性朗诵音调的偏爱。这一点在"叠句"部分的"non mi lassar morire"、"换韵"部分的"Vide che io mor' tuto hora"（第19—24小节），以及"归韵"部分的"Ay, lassa me"[悲兮……]和"Socorimi"（第44—49小节）等处体现得尤为明显。奇科尼亚的戏剧感在靠后的位置最为明显，此时迫切的恋人（由定旋律声部或最高声部代表）已经不能自已，支撑声部和定旋律声部之间的模仿间隔越缩越短（直至取消间隔、合为同步），并逐渐攀升到了高潮点$\mathbf{c}^2$音上。《美哉蔷薇》事实上不仅预示了十六世纪晚期牧歌中的人文主义美学（视音乐为表达文本意义和情感的最佳手段，效果上优于任何其他艺术），而且（当作为乐器伴奏下的独唱来表演时）还预示了以歌词作为主导的谱曲方式，这一倾向在此曲中的体现，甚至比巴洛克初期歌剧和单声歌曲中的体现还要明显。

奇科尼亚并不是第一位为诗作《美哉蔷薇》谱曲的作曲家。实际上在这首诗的众多配曲之中，最优秀者（不论着眼于十五世纪，还是着眼于今日）莫过于邓斯泰布尔或贝丁汉姆[Bedyngham]（《谱例集》第10曲）的手笔。这个曲谱曾被改编为许多版本，有声乐版也有器乐版，有世俗版也有宗教版，有出自名家之手的版本，也有无名之辈执笔的版本。这是十五世纪流传最广的曲目之一。其谱曲风格显然不同于奇科尼亚的同名作品。奇科尼亚以定旋律声部和支撑声部之间的模仿作为一种"表情"手段，而邓斯泰布尔或贝丁汉姆的这首配曲却是将模仿作为了"结构"手段，由此反映出其创作时间不会太早，故而更有可能是贝丁汉姆所作。不过最引人注目的是，这位作曲家（要么不懂、要么故意）搞错了巴拉塔的结构：开头第一段（"叠句"和"归韵"两段诗词都用了这段音乐，因而也应是全曲结束时的音乐）以属和声做了半终止，由此如果要把此曲作为巴拉塔（或至少像乐曲所被谱写的那样）表演的话，那我们在音调上最后只能悬在半空中结束，我们必须把结构调整为**a a b b**或分节性的**a b a b**才能最

终使音乐结束。

低地国家的重要性

1400年前后在低地国家发展起来的新兴核心传统很快就扎下了深根。它确立了一种国际性-世界性的复调音乐风格，并一直持续到1520年代。伴随运用这种风格的作曲家和作品迅速传向四面八方，几乎所有重要作曲家在成长过程中都接受了这种风格的给养。 42

即便在随后的几十年间已有其他风格和审美观念纷纷涌现，低地国家的对位风格仍被视为“经典”风格，而且直到1500年代末期，这种风格（在略经调适之后）依然是帕莱斯特里纳风格的基石。最后还要指出的是，十五、十六世纪的复调艺术——无论宗教的、世俗的、抑或介于两者之间的——必须在很大程度上被看成是一种北方艺术，对此可贴切地称之为“法-佛兰德艺术”。

第四章
编订一首尚松：记谱法

44 研习十五、十六世纪音乐，最好能采用当时音乐家们创作和表演音乐的方式，比照当时的乐谱考察一部作品。所以在此我们不把学习记谱法当成一种抽象的练习，而是以它为出发点去实施一项更宏大的计划——编订比斯努瓦[Antoine Busnoys]的一首回旋歌《全心为你》[*A vous sans autre*]。我们的计划分为四个步骤实施：首先，我们遵照1430年代以来的常规来阅读和抄写一份以白色音符记写的有量乐谱——之所以说“白色”，是因为时值较长的音符是空心的；之所以叫“有量”，是因为这种记谱法包含了量化的节奏。在抄完这首作品之后，我们再来摆治那烦人的“伪音”。接下来是为它“配置唱词”[*text underlay*]，把“词”和“乐”配在一起，这项工作也同样棘手。当我们成功地按作品在某部手稿中的样子抄写下来之后，再比照其他原始资料对我们的版本做一个校订，评估一下哪些地方有变化，再草拟一份“评述报告”。

十五世纪中叶的尚松，常被记写为三个声部，各声部都有自己的音域：旋律声部[cantus]或最高声部[superius]、支撑声部[tenor]、支撑对位声部[contratenor]。以此观之，《全心为你》这首尚松略显异样，因为它的三个声部全都集中在同一个较高的音域。但正是这样一部作品可以让我们用编辑经验来小试牛刀：因为它的记谱相对不那么麻烦，而且这首歌曲只在两份原始资料中出现，两份手稿都很容易阅读，而且差异也不算太大。其诗歌文本也不成问题，它有点离合诗[acrostic]的趣味，完美地表达了一位妇女的心声。最后还有一个理由——这首尚松美妙且易于表演。

在我们阅读手稿之前，先来了解一下手稿的标页体系[foliation system]，标

页体系[foliation]不同于现代通行的标页法[pagination]。在标页体系中，只有单叶[*folios*]（或称leaves，每片叶子都包含了正反两面）是被标记数字的。所以一份手稿的第1页（它总是位于右手边）就是单叶的右页[*recto*]（意为“右侧”），被标记为fol.1^{r}（有时仅仅标作1）。fol.1^{r}的背面是“反面”[verso]（意即“后背”），被标记为fol.1^{v}。接下来的右侧页被标作fol.2^{r}，以此类推。单叶通常总是两张两张出现的，由单张纸折叠而成一个“双叶”[*bifolium*]（总计包含四个页面）。两个或更多的双叶折叠后构成一个“叠叶”[*gathering*]。一份手稿就是由许多个叠叶缝在一起的。

《第戎手稿517号》和《梅隆尚松集》

我们在两份抄本中发现了《全心为你》这首尚松：一份是《第戎手稿517号》[Dijon 517]，fols. xviii^{v} – xix^{r}（用现代标记法即21^{v}—22^{r}），大约编订于1460年代的卢瓦尔河谷一带。另一份被称为《梅隆尚松集》[Mellon Chansonnier]，位于fols. 55^{v}—56^{r}，成稿于那不勒斯的阿拉贡宫廷，时间约为1470年代中期以前。[1] 图4-1和4-2分别是这首尚松在两份抄本中的首页。在细致研究记谱法之前，我们先来总结一下这两份抄本的几个特色。

45

唱诗班谱本

首先我们会注意到的是这些音乐的排列布局。三个声部被独立排放，横穿了页面的起首部位（两个面对面的单叶），用的是所谓的“唱诗班谱本”版式

---

1. 这些手稿的全名是：Dijon, Bibliothèque Publique, MS 517和New Haven, Yale University, Beinicke Library for Rare Books, MS 91。“梅隆尚松集”这一别称是对保罗·梅隆[Paul Mellon]的荣誉性纪念，正是他将这些手稿捐赠给了耶鲁大学图书馆。《全心为你》这首诗（不带音乐）在两份出版的诗集（均出自十六世纪早期）中都有出现，两本诗集分别是《喜乐之园与修辞之花》[*Le Jardin de plaisance et fleur de rethoricque*] (Paris: Antoine Vérard, c. 1501)，以及《致敬喜乐之园与修辞之花》[*S'ensuyt le Jardin de plaisance & fleur de rethoricque*...(Lyons: Olivier Arnollet, c. 1525)。

图4-1 《第戎手稿517号》, fols. Xviii^{v}—xix^{r} (21^{v}—22^{r})

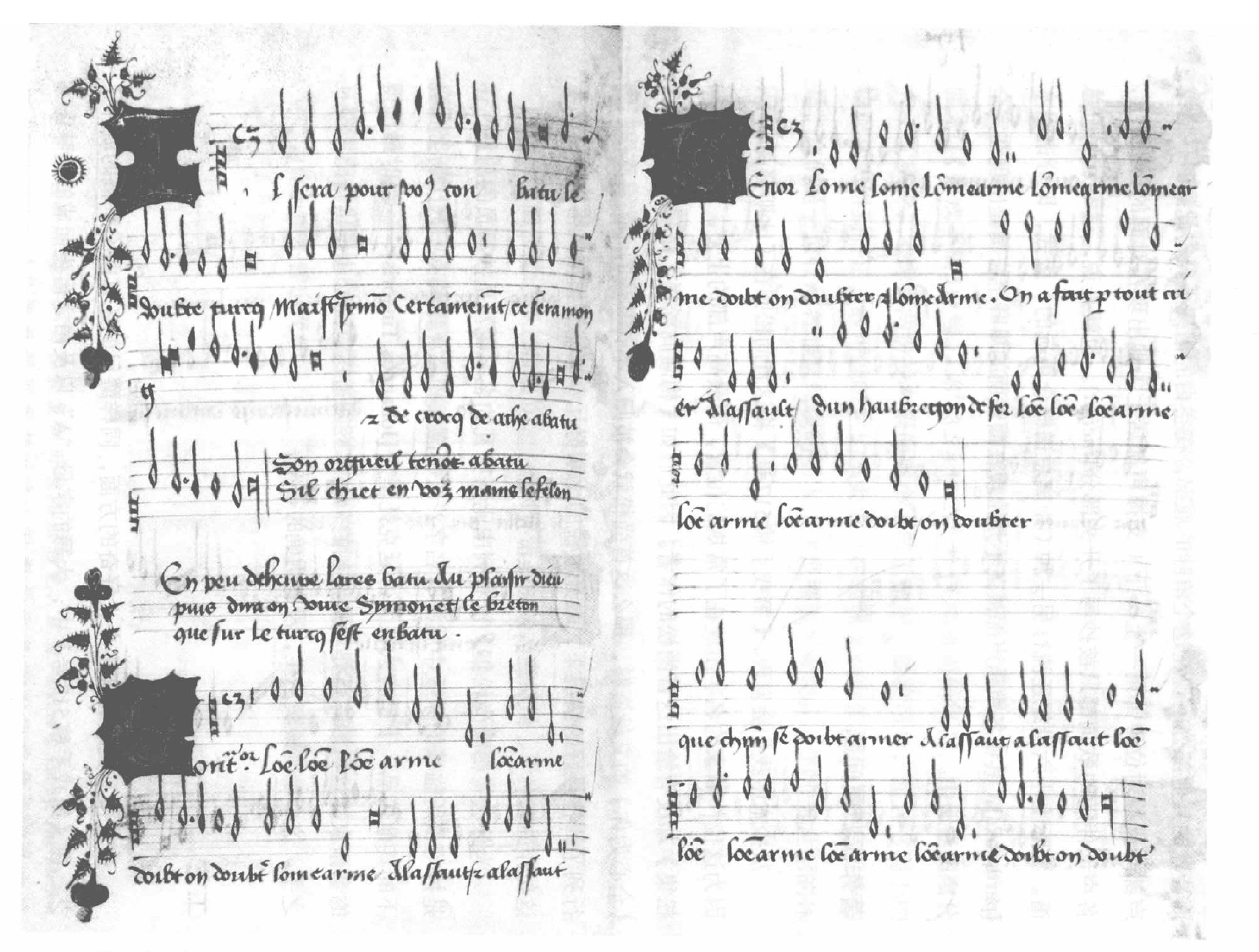


图4-2 《梅隆尚松集》(纽黑文91), fols. 55ᵛ—56ʳ

[choirbook format]。在《第戎手稿517号》中，最高声部被单独排放在了fol.21^{v}上，诗歌的第一部分被抄写在了两组谱线之间，位于其所对应音乐的正下方，而诗歌的其他部分出现在这个单叶的底部，在空白的谱线上。与此同时，支撑声部与支撑对位声部则一上一下（支撑声部居上）地出现在对面的fol.22^{r}上，各声部伴随的歌词都只被抄写了开头部分[*incipit*]。也就是说，这不是一份总谱。实际上十六世纪还流行另一种（距离总谱概念更远的）版式，即分谱唱本[partbooks]，其中各声乐声部甚至不是出现在面对面的单叶上，而是出现在完全分离的卷册中。

著作权归属问题

从抄本中我们会发现，《第戎手稿517号》将这首尚松归在了比斯努瓦名下，因为这位作曲家的名字出现在了常规的位置，即最高声部的上方。而《梅隆尚松集》却没有给出这首尚松的作者。因此假如《梅隆尚松集》是现存唯一包含《全心为你》的文献资料，那么这首尚松就会被归入不计其数的“佚名之作”的行列了。在最好的情况下，眼光敏锐的比斯努瓦专家能够根据风格将该作归于这位作曲家名下，虽然这么做总是带有风险。

为什么《梅隆尚松集》没有列出比斯努瓦的名字呢？是抄写员的疏忽，还是抄写员所临摹的原版中就没有名字？《梅隆尚松集》中确有归入比斯努瓦名下的其他作品，于是有人认为，廷克托里斯[Johannes Tincoris]——当时最渊博的音乐家，这份抄本就是由他监制的——本应知道这首尚松也是出自比斯努瓦之手。这个难题疑窦丛生，没有明确的答案。

工艺

这首作品关联着许多令人好奇的方面，同样醒目的还有两份手稿的制作工艺。在《第戎手稿517号》中，大写的字母“A”以及由之衍生而成的趣味图案是黑白的，笔迹丰富多样。而《梅隆尚松集》中的首字母和卷须般的笔画，则是以炫亮的彩色（耀眼的红色、蓝色和金色）写成。实际上，这种工艺是在马

48

约拉娜[Christoforo Majorana]和费利切[Matteo Felice]的作坊里制作的，这是十五世纪末那不勒斯生意最兴隆的两家手稿染色作坊。[1]由此不难理解为什么这一时期的音乐手稿不仅让音乐学家感兴趣，也让艺术史家着迷。

材质和尺寸

两份手稿都书写在以羔羊皮制成的优质羊皮纸上，其尺寸分别为17.3 × 12.6厘米（《第戎手稿517号》）和13.5 × 19.2厘米（《梅隆尚松集》），比一张明信片大不了多少。考虑到两份抄本幅面微小、做工精细、造价昂贵，而且书写上的错误从未得到订正，故可推断它们不太像是在表演实践中使用的。更有可能的是，它们是一位收藏者非常珍视的唱本，或是摆放于咖啡桌上的十五世纪的休闲读物。

两部手稿的记谱法
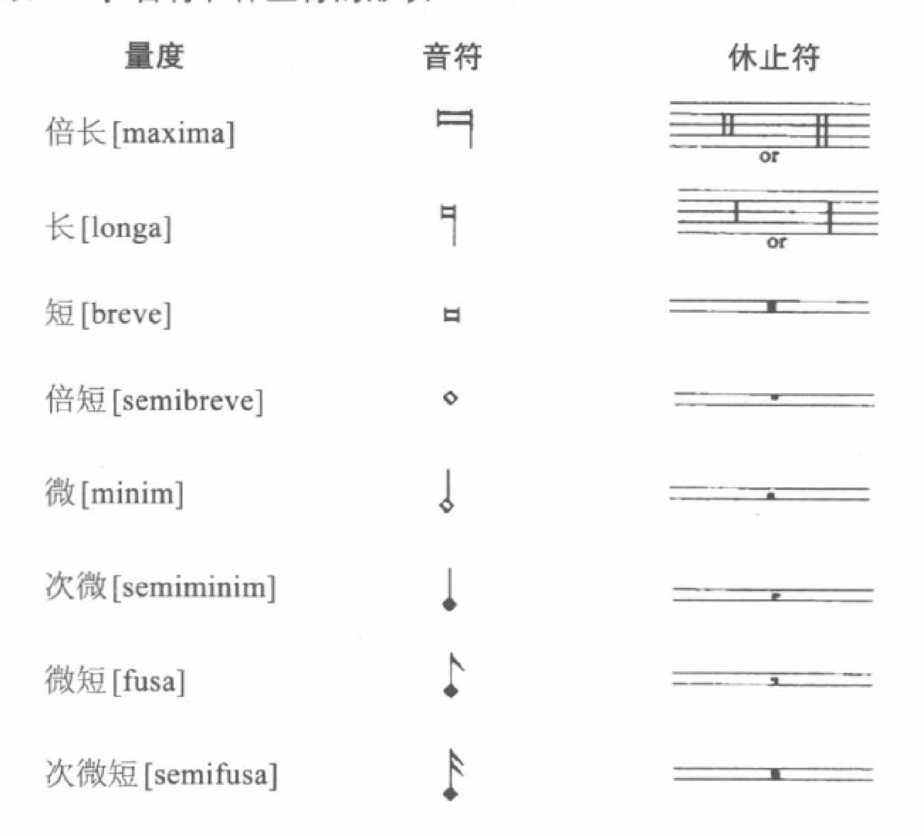
现在我们来看记谱上的细节。

音符、休止符及其现代对等物

图表4-1列出了十五世纪可能会用到的某些音符和休止符形状，首末两个在《全心为你》中不曾出现：

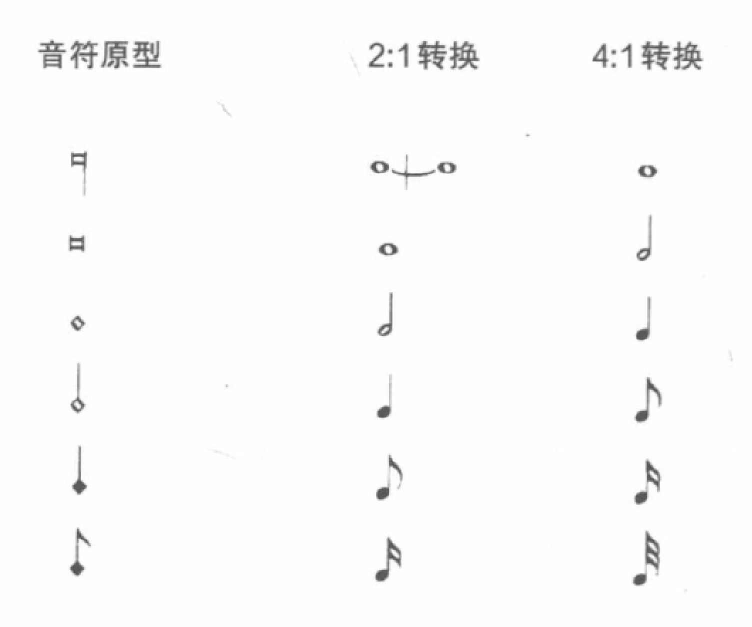
1. 这份手稿开篇的对开页在被复制时被图以彩色，就像Perkins & Garey, *The Mellon Chansonnier*, vol.1中的标题页那样。这一时期的手稿工艺常被称为“泥金写本”[illuminations]或“缩图绘本”[miniatures]——后一个术语来自拉丁语*minium*[朱砂红]，指代调制颜色的红铅[red lead]。

图表4-1：音符和休止符的形状



49　它们在现代记谱法中对应何种音符与休止符？大多数现代编辑会用2:1或4:1的幅度进行缩短转换，具体采用哪种比率，取决于他们对现代抄本所预设的速度。图表4-2例证了这些选择，不过其中省略了倍长和次微短两种时值：

图表4-2：十五世纪的音符及其现代对等物：采用2:1和4:1两种缩减幅度（休止符以此类推）



由于《全心为你》的原谱中在支撑对位声部用到了微短时值（参见《第戎手稿517号》中支撑对位声部的中间一行谱），而这个时值按照2:1和4:1的缩减幅度应当分别转换为十六分音符和三十二分音符，故而我认为采用2:1的缩减幅度来着手编订或许更好，以免使速度过快。此外，在应用2:1的缩减幅度时，十五世纪短音符时值[breve]的当代对等物不会显得怪异。

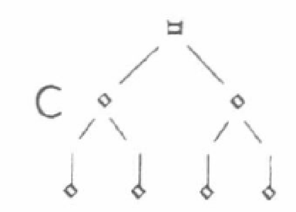
节拍度量符号：节拍类型及其细部划分

十五世纪记谱法和当代记谱法之间最深刻的差异在于：在现代记谱法中，每个音符与其相邻音符（即更长些或更短些的）的时值比率是2:1——除非添加附点或做其他改动，比如将三个音归为一组的“三连音符号”。因此，一个全音符等于两个二分音符，一个二分音符等于两个四分音符。而在十五世纪的记谱法体系中，音符之间的比率关系更为复杂。当时有四个节拍度量符号[mensuration signs]，作品所用的节拍度量符号通常出现在各声部开头（请注意《全心为你》的每个声部前都有一个小小的字母C）。每个节拍度量符号可以告诉阅读者两个信息，即一部作品的节拍类型[*tempus*]及其细部划分[*prolation*]。节拍类型划定的是“短”与“次短”之间的时值比率关系，可以是三分性质的“完美划分”[perfect]，也可以是二分性质的“不完美划分”[imperfect]。而细部划分则掌控着“次短”与“微”之间的时值比率关系，可以是三分性的“主要划分”[major]，也可以是二分性的“次要划分”[minor]。图表4-3示例了这一体系的运作原理：

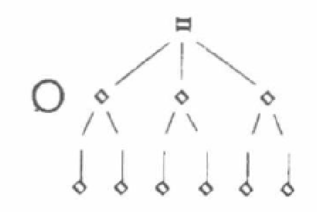
50

图表4-3：四种节拍度量符号及其对“短”和“次短”音符、“次短”和“微”音符内部关系的暗示

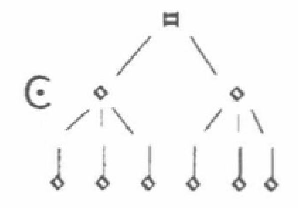
不完美的节拍划分/次要的细部划分（先二再二）



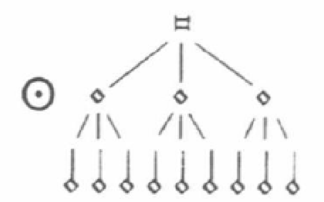
完美的节拍划分和次要的细部划分（先三再二）



不完美的节拍划分/主要的细部划分
（先二再三）



完美的节拍划分/主要的细部划分
（先三再三）



如上所示，四种节拍度量符号及其所暗示的关系类似（但并非精确对应）于现代记谱法中的拍号和拍子的关系。如果把十五世纪记谱法中的“次短”音符[semibreve]看成现代记谱法中的二分音符或附点二分音符，那么用这个对等关系作为媒介，我们就可以把十五世纪的四种节拍度量符号标记为现代记谱法中的拍号：C $=\frac{4}{4}$，O $=\frac{3}{2}$，C· $=\frac{6}{4}$，⊙ $=\frac{9}{4}$。

我们需要花点时间来审视更具有重要性的定量记谱法概念（它不影响我们抄写和编订《全心为你》），虽然这么做会暂时性地把事情复杂化。尽管图表4-3显示，在完美的节拍划分中，一个“短”时值等于三个“次短”时值，但“短”与“次短”之间并非总是三倍关系。十五世纪记谱法的特色之一是包含着不完美的节拍划分方式，即在某些时候，最常见的情况是当短时值之后跟随着单个次短时值时（如 𝅜 ◇ 𝅜 ◇ 𝅜 ◇ 这种模式），会对“短”时值采取不完美划分的方式，减掉其时值的三分之一，这三分之一时值会添加到紧随其后的“次短”时值上。由此，当表演那些采用“先三”或“再三”度量法的音乐时，歌手们必需提前知道“短”或“次短”所采用的是“完美”（此时它等于三个相邻的小时值音符）还是“不完美”（此时它只等于两个相邻的小时值音符）的划分。这种情况听起来有点复杂，但实际上这种记谱法有许多直观的指示符，而在经过一些练习之后，即便是对于采用“先三再三”这种节拍度量方案（此时“短”和“次短”都可能会受先前或后续音符的影响而变为不完美划分）的作品，我们也能熟练掌握其中的规律。

至于“长”和“短”、“微”与“次微”、以及“微短”与“次微短”之间，则（就当前话题而论）总是采用二分关系。

51 幸运的是，对于初窥门径的编辑来说，出现在《全心为你》的每个声部头

上的节拍度量符号都是“先二再二”（ C ）这种模式，以至于所有相邻音符的比率都是2:1，如同在当代记谱法中一样。

连音符

除了将音符分开书写（如图表4-1所示）之外，还存在一种所谓的“连音符”[*ligatures*]，其中有两个或更多音符被书写在整合性的小单元内。连音符的图形虽然有好多种（每种都有特定的量值），但《全心为你》中却只用到了两种图形—— 和 ，这两个都是“反格”[with opposite propriety]的连音符：每个连音符都与菱形的“次短”音符等值。原谱中的连音符通常在今译谱中被表示为 ，即用一个括号框住连音符所涉及的音符。

细部划分时的着色处理

如图表4-1所示，短音符、次短音符、微音符都是空心的白音符。不过有时候抄写员也会运用一种所谓的“着色方案”[*coloration*]：会把通常要缩减三分之一时值的空心音符涂黑。在“先二再三”的情况下为次短音符和微音符着色时，会造成三连音；在“先以三分”的情况下为短音符着色时，会导致两个小节的3/2拍节奏： 。

不过在《全心为你》中，还有一种着色方案是“为次级采用二分的音符着色”[*minor color*]，其中一个次短音符以及随后出现的微音符都被涂黑了（这样一来，涂黑的微音符看起来像一个常规的次微音符）。当出现这种情况时（例如《第戎手稿517号》中支撑声部第一行谱的最后两个音符，以及支撑对位声部第二行谱的前两个音符），次短音符和微音符都将减损其原有时值，而变得等同于“一个附点微音符外加一个次微音符”。而且虽然涂黑的微音符看起来与次微音符没什么区别，但文本的视觉效果——涂黑的微音符总是跟在一个涂黑的次短音符之后——却能表明在此是细部划分被着色了。最后还有一点，就像我们可以在最高声部中第三行谱开头附近看到的那样，“为次要的细部划分着色”的做法也可以应用在“反格”连音符的第二个次短音符以及随后的微音符上。在我

们的译谱中，“为次要的细部划分着色”的情况通常被表示为：在所涉及的两个音符上方放置一个断开的括号：♩. ♪。

附点音符

在“先二再二”的情况下，附点音符的意义与在当代记谱法体系中的情况类似：附加的点号可增加音符原有时值的一半。由此，最高声部的第一个音（一个附点次短音符）——按照2:1的缩减幅度——可被誊写为一个附点二分音符。附点音符在《全心为你》这首尚松里不成问题。

52 ## 谱号

所有三个声部都在第二线上记写了谱号C（即现今的次女高音谱号）。我们的中央C因而是落在第二线上。实际上，高音谱号直到十六世纪都很少使用，而低音谱号却是非常多见。

定位符

如果从最高声部第二行谱的结尾倒着数到第13个字符（包括连音符中的两个音，视之为单一字符，也包括那个次短休止符），我们会找到一个次短音符e^1，在它上方有三个点号和一个潦草的笔画。在《梅隆尚松集》中，也有一个类似的符号，不仅出现在最高声部，而且也出现在其他声部的类似位置。这符号叫做定位符[*signum congruentiae*, 按字面意思或可理解为：各声部到此全体注意]，它有两个用途：一、《全心为你》是一首回旋歌，所以这个符号表示了所谓的半途终止[*medial cadence*]，它不仅出现在简短的诗节中，也出现在短小的叠句中——歌手们要从这里重温作品的开头部分（参见第五章）；二、正如我们在《梅隆尚松集》中所见，这个符号可以出现在所有声部，它告诉表演者所有被标记到的音必须被同时演唱。在我们抄写这首歌曲时，一开始就要把定位符标记到合适的音上，当我们在第二十一章要为这首歌曲配置唱词时，需要利用它的

"线路图"功能。

被截断的C
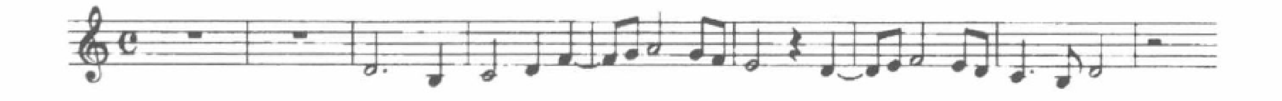
在距离《第戎手稿517号》每一个声部的临近结尾处，都有一个被短线截断的**C**：在最高声部里，它出现在倒数第二行谱的末尾；在支撑声部里，它出现在最后一行谱的中间；在支撑对位声部里，它出现在最后一行谱的第2个音符之后。如果我们对比一下《梅隆尚松集》中的相应位置，会发现那里没有出现这个记号。在此我建议初学者：当比照《第戎手稿517号》来抄写《全心为你》时，请在抄本的相应位置标出这个记号，等你们学到第三十章时再忽略它。

抄写比斯努瓦这首尚松

我们已经准备好比照《第戎手稿517号》（这是个随意的选择）来抄写比斯努瓦这首《全心为你》了。让我们从最高声部开始，先不急着抄写太多，只要写到第一行谱上的第一个次短休止符那里就可以了。这是一处自然停顿，它刚好是诗歌第一行的结束点。不过，在此停顿还有另一个更重要的原因，即如果我们将最高声部从头抄到尾的话就会犯错：要么是没有发现手稿中的错误而跟着写错，要么是自己抄错却混然不知。之所以会出现这两种情况，是因为我们对抄本中的对位－和声没有足够的把握。所以即便是有经验的高手通常也会先抄写一个短小的声部片段（通常先挑选不太复杂的声部），在它停下的地方画个叉（x），然后把其他声部也抄到这个位置（画更多叉），随后检查一下抄好的这个段落在和声－对位上的情况，接下来再抄写其他部分直至全曲结束。
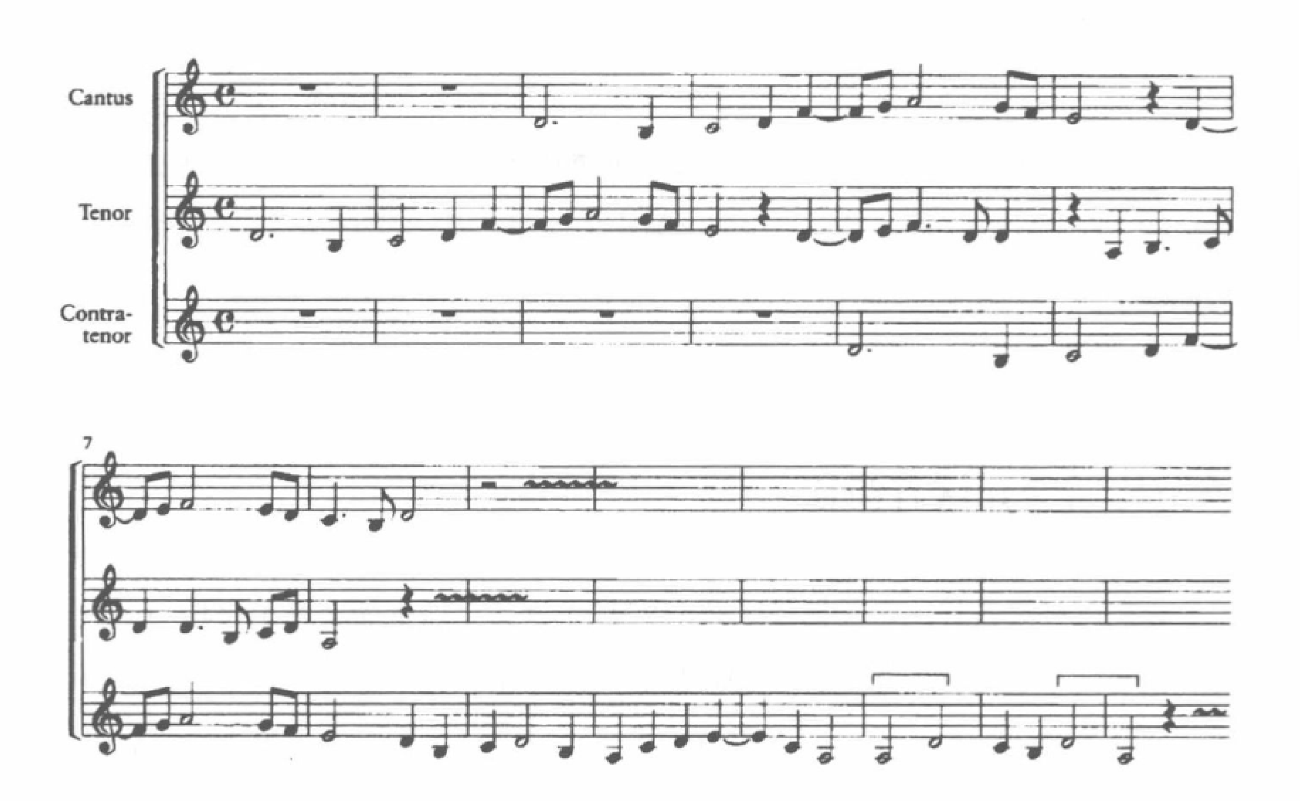
谱例4-1显示了我们做第一次停顿时抄完的最高声部： 53

谱例4-1：最高声部，第1—9小节



现在我们来把支撑声部添上，也抄到同一个节点处，随后再把支撑对位声部加进来，可以比其他声部多抄一点，停在它的第一个休止符处（谱例4-2）。

谱例4-2：所有三个声部——最高声部，第1—9小节，支撑声部，第1—8小节，支撑对位声部，第1—14小节



在继续抄写剩余部分之前，我们还要再注意两点：首先，如果我们在抄写《全心为你》时使用现代记谱法中规律出现的小节线以显示出4/4拍的律动（一个短音符相当于一个四分音符），我们会觉得比较顺眼——尽管有人会反对这么做。其次，我们必须准备好铅笔和足够多的橡皮。

祝你们好运！

第二部分　1420—1460年代

第五章
法语世俗歌曲

当迪费、班舒瓦及其同时代人在1420年代着手音乐创作时，他们从低地国家的新兴核心传统以及更早的新艺术传统中继承了许多创作上的常规惯例和受众喜闻乐见的东西，而其中对这些作曲家职业生涯影响最大的，莫过于世俗性法语复调歌曲（尚松）所维系的传统。 57

迪费的作品清楚地表明了这一点。对比一下迪费写于早期和晚期的经文歌就会发现，不仅旋律、节奏、和声、织体等外在风格发生了转变（这些转变在任何一个创作生涯超过半个世纪的作曲家身上都会发生），而且那些后期经文歌还从根本上重新定义了这个体裁。简而言之，1460年代的经文歌已与1420年代的极为不同。而与之相比，法语世俗歌曲本身却似乎没有发展。虽然迪费本人的尚松风格也在随时光迁移而改变，但该体裁的支撑性结构和审美框架却依然如故。在很大程度上可以说，这是因袭固守所致，被称为“固定形式”[*forms fixes*]的回旋歌[rondeau]、维勒莱[virelai]（后来变为牧人曲[bergerette]）、叙事歌[ballade]束缚了作曲家和诗人的想象力。这三种固定形式实际上形塑了两个世纪以来（约1300—1500）法语世俗歌曲的基本面貌。

固定形式（上）

迪费在他的职业生涯中对三种形式都有发展。在此我们将考察他的叙事歌和回旋歌中的手法，至于他的维勒莱/牧人曲，将推迟到第十四章论述迪费的下

一代作曲家时再行讨论。

叙事歌《振作欢怡》

迪费的全部叙事歌均作于其创作生涯的早期，其中最引人入胜的一首是《振作欢怡》[*Resvellies vous et faites chiere lye*]（《谱例集》第11曲），通过《牛津手稿213号》[Oxford 213]这份重要文献流传下来，是唯独可见于该手稿的一个孤品[*unicum*]。这套大约于1420—1430年代在威尼斯编纂的手稿具有重要的价值，因为它不仅标明了每首作品的创作时间，还能深化我们对音乐与文本关系的认识[1]。迪费这首尚松以及另一部五乐章弥撒曲，都是为庆贺1423年7月卡洛·马拉特斯塔[Carlo Malatesta]与比托里亚·科隆纳[Vittoria Colonna]（教皇马丁五世的外甥女）的结婚大典而作，新婚夫妇的名字都出现在了诗文中。完整引录诗文的内容（谱例集中有英译文）有助于我们理解叙事诗的结构，并显示迪费如何以绝妙的方式来戏弄我们的期待。

58

	韵脚	音乐
Resvellie vous et faites chiere lye	a	a
此刻，且振作欢怡，		
Tout amoureux qui gentilesse amés,	b	
普世间，向往高贵之恋人。		
Esbates vous, fuyes merancolye,	a	a'
良辰行乐、抛却悲戚；		
De bien servir point ne soyes hodés.	b	
切勿心志倾颓，萎靡不振。		
Car au jour d'ui sera li espousés,	b	b
婚礼盛典，激荡人心，		
Par grant honneur et noble seignourie;	a	

1. Oxford, Bodleian Library, MS Canonici 213.

佳人成对，尊容无比。

Ce vous convient ung chascum faire feste,　　c

吉祥荣光，观者有份，

Pour bien grignier la belle compagnye;　　a

且与新人，俱乐同喜。

Charle gentil, c'on dit de Maleteste.　　c　　(C)

显贵查理，马拉特斯特系出名门。

Il a dame belle et bonne choysie,　　a　　a

幸择佳偶，贤良曼丽，

Don't il sera grandement honnourés;　　b

天予作合，备享荣尊。

Car elle vient de tres noble lignie　　a　　a'

美人新妇，出身显赫门第，

Et de barons qui sont mult renommés　　b

世代传爵袭紫，蒙受祖荫。

Son propre nom est Victoire clamés;　　b　　b

维多利亚，芳名久闻，

De la colonne vient sa progenie.　　a

其乃科隆纳望族之苗裔。

C'est bien rayson qu'a vascule requeste　　c

奉天承运，盟誓联姻，

De cette dame mainne bonne vie　　a

白头偕老，唇齿相依。

Charle gentile, c'on dit de Maleteste.　　c　　(C)

显贵查理，马拉特斯特系出名门。

[译注：本书歌词译文尽量保留了原诗的韵式。]

这首叙事诗虽然不止一节，但迪费及其同时代作曲家都只谱写了其中第一节，后面几节则是以分节歌形式重复第一节的音乐。所有诗节行数相等，相应诗行的音节数也相同，而且韵式不变。在每一个诗节内，迪费的谱曲都遵照着下列方式：

a：开头部分包含一个联句，分押a、b两韵，唱到标有定位符处（.S.，第15小节）停下，此处并非和声上的收束点，因而紧接着要——

a'：把开头部分重复一遍，但要改唱第二个联句（仍押a、b两韵），不过这次要跨过双竖线，唱定位符之后所跟的尾声性段落，以便在收束性的主音上做第二次停顿；

b：此段（所含行数会因具体作品而不同）中有新的音乐材料出现，而且，在始于韵脚b的寻常起句之后，途中引入了新韵脚；

(C)：这最后一行诗文在第二节诗里原样再现，所以它是一个叠句。

由此我们可以把这首叙事歌的每一节听成一个包含循环性叠句（即**C**，出现在**b**段结尾）的二部曲式：**aa' || b**（两个**a**构成了一个重复性的单乐段）。

59 迪费谱写的音乐强化了诗歌的结构，但若另眼观之，它同时也破坏了诗歌的结构。音乐与诗歌在第23小节是在协同运作的，在此，文本上从**a**段到**b**段的衔接转变，伴随着音乐（它已然以终止式进行了凸显）中节拍度量符号的改变——从“先二再三”（6/8）变为了“先三再二”（3/4）。而另一方面，在叠句开始处，音乐上的标识却不那么清楚。诗文里的叠句始于“Charle gentil”[显贵查理]一句（第50小节），但与之相配的四小节音乐（这里很明显有对新郎的修辞性恭维）却并未明确标示出有什么东西在开始。这四个和弦，以其丧失了脉动的节奏、主调性的织体以及朝向属和弦的运动，反而像处在一个过渡的当口，徘徊犹疑，从效果上看它只能提醒我们注意随后将会出现的东西。继而，当第54小节同时出现了朝向主和弦的解决、驱动力很强的节奏以及对叙事歌开头动机回忆（第3小节那叫人诧异的**g**$^{1\sharp}$音如今变成了更直接的本位音**g**^{1}）时，其效果无异于奏鸣曲式中的再现部，而且我们会把第54小节听成结束部的开始。既然如此，那么音乐中的叠句到底始于何处呢？我们无从说起。这首歌巧妙地模糊了文本的结构。

关于《振作欢怡》的结构，我们还可以总结两点：一、迪费采用了他在叙事

歌里的惯用笔法，以更具扩展性的“旋律性押韵”来收束叠歌，也就是说，第60—67小节引用了第15—22小节的素材，于是强化了第54小节作为“再现”的印象；二、在那颇有技术难度的急速音调下方，在那间或有些刺耳的和声波动下方，潜藏着一种在无形中起着支柱作用的数字象征意义，或称希伯来字母代码[*gematria*]。如果用拉丁语字母来作示范，其用法大致是：a=1，b=2，c=3，以此类推，i和j都等于9，而u和v都等于20。《振作欢怡》总共用了七十三个小节，这个数字显然具有用意，因为它恰好等于“Colonne”[科隆纳，新娘姓氏]这几个字母的数字代码之和。正是这个名字的数字性隐喻含义塑造了整部作品的历时性结构框架。总之，《振作欢怡》是显露迪费高超技艺的一个早期范例。

回旋歌《别兮所爱》

回旋歌要比叙事歌流行得多（后者大约在1440年代失宠），在十五世纪的全部尚松曲目中，回旋歌所占比例约有八成之多！如想了解回旋歌形式的典型案例，不妨看一看迪费写于成熟时期的《别兮所爱》[*Adieu m'amour*]（《谱例集》第12曲）。我们仍从阅读诗文开始，正如作曲家当初所做的那样：

	诗文的段落	韵脚	音乐
Adieu m'amour, adieu ma joye, 别兮所爱，别兮所乐。	叠句	a	**A**
Adieu le solas que j'avoye, 别兮别兮，吾慰不复奈若何。		a	
Adieu ma leale mastresse. 别兮忠诚爱侣。		b	
Le dire adieu tant fort me blesse, 道别之语，令人心灰意沮，		b	**B**
Qu'il me semble que morir doye. 可丧吾命，与君阴阳永隔。		a	

60	De desplaisir forent lermoye.	短诗节	a	**a**
	至恸至悲，涕泪成河，			
	Il n'est reconfort que je voye,		a	
	孑然自顾，无可依着。			
	Quant vous esloigne, ma princesse.		b	
	若非离君而去，焉得绝望如许。			
	Adieu m'amour, adieu ma joye,	短叠句	a	**A**
	别兮所爱，别兮所乐。			
	Adieu le solas que j'avoye,		a	
	别兮别兮，慰藉不复奈若何。			
	Adieu ma leale mastresse.		b	
	别兮忠诚爱侣。			
	Je prie a dieu qu'il me convoye,	长诗节	a	**a**
	伏祈神明，垂怜于我，			
	Et doint que briefment vous revoye,		a	
	赐良缘，与君相逢如昨。			
	Mon bien, m'amour et ma deesse.		b	
	君之于我，至珍至宝，圣如仙女，			
	Car adquis m'est, de ce que laisse,		b	**b**
	我且盼，别离乃为再相遇，			
	Qu'apres ma paine joye aroye.		a	
	他朝挥别苦厄，从此颐享欢乐。			
	Adieu m'amour, adieu ma joye,	叠句	a	**A**
	别兮所爱，别兮所乐。			
	Adieu le solas que j'avoye,		a	
	别兮别兮，吾慰不复奈若何。			

Adieu ma leale mastresse. b

别兮忠诚爱侣。

Le dire adieu tant fort me blesse, b **B**

道别之语，令人心灰意沮，

Qu'il me semble que morir doye. a

可丧吾命，与君阴阳永隔。

[译注：译文保留了原诗的韵式，也部分照顾了原诗的韵声。]

循环性的叠句模式在此比在叙事歌中复杂了许多。（在“音乐”一栏中，**A**和**B**代表着两个不同的音乐段落，大写字母表示音乐再现时与之原配的诗句也要同时出现，而小写字母则表示音乐再现时使用了新的诗句。）首先，迪费遵照时例只为开头叠句中的五行诗句谱写了音乐，将这五句分成了3+2两个部分（A+B）。具有决定性的内部终止，即半途终止，出现在第三行末尾，作曲家以定位符做了标记。整个回旋歌的表演将遵循如下五个步骤：

A—B：歌手们从头到尾唱完叠句。

a：在唱完叠句后返回开头，把a段旋律再唱一遍，但这次换用短诗节的前三句作为歌词，唱到定位符处停下。

A：自定位符处起，又从头演唱a段旋律，以短叠句的三行诗句为歌词，停在定位符处。

a—b：再回唱开头旋律，这次换用长诗节中的诗句，完整演唱叠句的音乐。

A—B：返回开头，最后一次完整演唱叠句。

由此看来，回旋歌的总体结构形式可被表示为**A B a A a b A B**。这首《别兮所爱》是一首五行体回旋诗[rondeau *cinquain*]，也就是说，它的叠句部分包含了五行诗，其3+2的内部结构又限定了短诗节和长诗节的框架。比五行回旋诗更受欢迎的是四行体回旋诗[rondeau *quatrain*]，意即叠句包含四行诗句。迪费的《秋波明眸》[*Par le regard*]是这种形式的典型例证，其叠句部分读来如下：

Par le regard de voz beaulx yeulx

秋波明眸泻难收，

Et de vo maintieng bel et gent

华贵风韵妙无伦。

A vous, belle, viens humblement

谦卑我心，仰慕佳人

Moy presenter, vostre amoureux.[1]

知否？知否？誓愿与汝终生相守？

61 在此，叠句内部的半途终止划分出了2+2行的结构，于是短诗节和短叠句也各由两行诗句构成。与之相应，其韵式也由五行体回旋诗aabba变成了abba。其余部分的排列方式都与五行体回旋诗一致。

上文着眼于诗-乐结构关系审视了《振作欢怡》和《别兮所爱》两首歌曲，不过法语尚松的诗歌和音乐还有其他方面的重要特征。

诗歌面面观

在此我们将讨论诗歌的三个方面：主题、修辞、心声。

主题与情感

尽管迪费及其同时代人都写了五朔节歌曲[May Day songs]，并曾为一些流行迎新年诗歌谱曲，但十五世纪法语世俗歌曲中最流行的主题却是典雅之恋[courtly love]。尤为典型的是，诗人会唤起下述关于爱的情愫：得不到回应的单恋之苦，与爱人分离的相思之苦，急迫的求爱之心，对真爱的承诺，永远效忠的誓词，以及对心上人的美貌和人格的礼赞。我们不妨重温一下《别兮所爱》的唱词：对“爱情”“欢乐”“慰藉”说再见，这三种情感元素全部寄托在那个被效忠

1. 引自 Perkins and Garey, *The Mellon Chansonnier*, 2: 402。

的情人身上——如我们在诗文第三行所见。此女既是公主，也是女神。分手造成的伤害如此剧烈，乃至可以夺命，只有重逢心上人才能找回欢乐。这首诗至少还在最后流露了乐观情绪。然而多数情况下，诗文中没有这种乐观情绪，有的只是难以释怀的忧郁和悲痛。事实上，诸如“悲痛”“苦楚”“恳求”“誓贞”等意念是永不过时的“主题动机”，而“哀伤”“苦楚”“悲痛”“泪水”“烦恼”“哭泣”“怜悯”“慰藉”“哀求”“侍奉”“效命”“苍白”等标志性字眼在此类诗歌中数不胜数。

修辞

此类诗歌在主题上或许略显局限，但在创作技巧上却极为丰富，如奥尔良公爵查理一世[Charles d'Orléans]、夏蒂埃[Alain Chartier]、皮桑[Christine de Pisan]等诸位诗人所展示的那样。举例来说，在《别兮所爱》中，痴情者在第1—11行中一共说了九次“adieu”，所伴随的意义都是“告别”。但在第12行里却开始对这个词加以活用，他在祈求安慰，于是变为了“a dieu!”[向神明]。在《秋波明眸》的开头一句里，“regard”一词体现了更微妙的模糊性。这里的名词“le regard”[注视]不仅支配着第1行的“beaulx yeulx”[明眸]，也支配着第2行的“vo maintieng”[华贵风韵]——可以从两个方向来理解：第1行的潜在视象意味着女性看向言说者[以秋波示人]，第2行的潜在视象则是指言说者看向女性[睹见华贵风韵]。这隐含的多义性体现了诗人的自负之心——他自视为玩弄修辞的行家里手。 62

心声

“心声”[voice]指的是诗歌的言说者，即第一人称“我”[je]背后的虚拟身份。几乎每行诗句都是“我”在言说，这个“我”承受着没有回应的情爱之苦，违愿地与所爱之人分离，并总在承诺随时甘心为心爱的女性赴汤蹈火——如果这位女性愿意赐予他这番“爱之荣耀”的话。

这类诗歌里还体现了不止一丁点的反讽意味，因为在一段时期内，这种致意心仪女性的诗歌有不少是写给修女的，因而也流露了（大多数人都能看出来的）社会现实性。正如切尔塔多的弗拉·保利诺[Fra Paolino of Certaldo]这位

十四世纪的伦理学家所说：
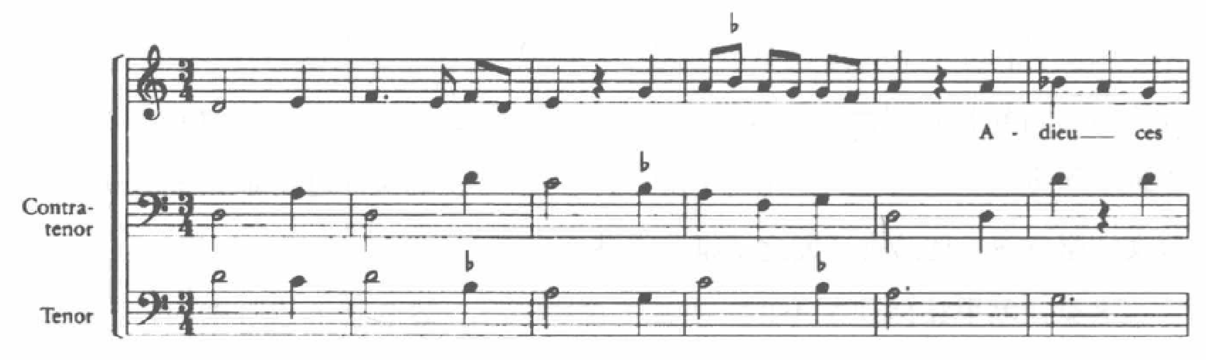
> 妇女虚荣又轻佻……家有妇女，须谨慎看管。每逢外出行事，须格外留神于此，使之有所忌惮而不敢妄为……女人当身效圣母，不抛头露面于外，不闲逛饮酒于市，不勾引美男或听信闲话。而应安守宅中，不出门庭半步，个人隐私不声扬，如此方算得体。[1]

不过女性最终还是表露了自己的心声。而且，与惯于对心上人直抒胸臆的男性声音不同，女性的心声更多是“关涉”所爱之人，而非直接对其倾诉。在本章稍后我们会看一个妙例，即班舒瓦基于克里斯蒂娜·德·皮桑[Christine de Pisan]词作《悲恸至极》[*Dueil angoisseus*]谱写的歌曲。
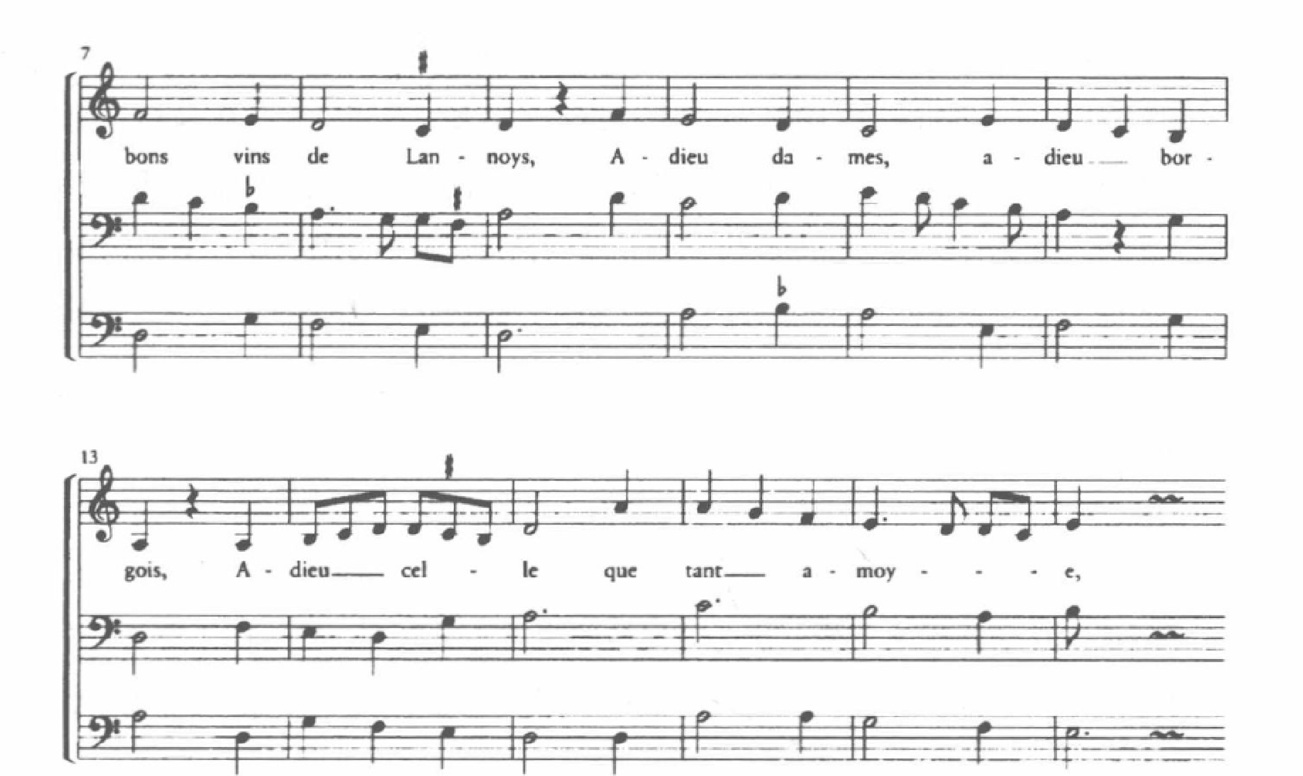
迪费的音乐风格

现在让我们从三个方面来概括迪费的尚松所具有的特色：节拍度量与节奏，织体与终止式，诗乐关系。但首先我们来讨论一下第三首迪费歌曲——《别了，兰诺伊斯的美酒》[*Adieu ces bons vins de Lannoys*]（谱例5-1）开头的比例问题。这首自传体回旋歌在风格上具有过渡性质，可以在《振作欢怡》和《别兮所爱》这两首创作年份相距较远的作品之间架起桥梁。

谱例5-1：迪费《别了，兰诺伊斯的美酒》，第1—18小节



1. 引自La Roncière, “Tuscan Notables”, 285。



节拍度量与节奏

63

从当前视角出发，我们可以把迪费（约1398—1474）的全部创作分为三个时期，即通常所说的早、中、晚期。作于1423年夏的《振作欢怡》采用的节拍度量方案是“先二再三”，其节奏上的特征包括：稳健而富有活力，重音落在小节内的自然强拍上，杜绝跨小节的切分音。其在节拍度量和节奏上的这种安排，是迪费及其同时代人从前辈身上继承下来的，只在1430年代中期以前流行。

尽管《牛津手稿213号》明确显示《别了，兰诺伊斯的美酒》写于1426年，因此从年代上看这也是一首早期作品，但这首歌所用的节拍度量和节奏风格却预示了后来的风格。它所用的定量符是“先三再二”，节奏上也没明显趋于“软化”[softened]，但它仍然依赖于小节线，而且仍不使用跨小节的切分节奏。而《别兮所爱》这首写于迪费成熟时期的作品（可能写于1450年代，存疑）却使用了“先二再二”的节拍度量方案（伴随着减值技法），其节奏也具有非同寻常的特质：弹性伸缩、流动不居、难以预料，几乎突破了小节线的束缚，例如第16—17小节，“Le dire adieu”[道别]一句（不论缘由和意图如何）实际上已然是三拍子。

从中我们可以看到一个宏观趋向：迪费从稳健带劲、如马达般充满活力的6/8拍（继承自十四世纪），转换为了相对温和的3/4拍，最后（大约从1440年代开始）再转变为双拍子，其节奏外表与节拍框架之间似乎在同等程度上既相适应也相冲突。此外，这一趋向反映了十五世纪音乐在节拍度量方案和节奏运用上的整体转变。

64

织体与终止式

在我们的听觉经验中，《振作欢怡》的声部织体在很大程度上是以最高声部为主导的。尽管声部之间偶尔也有片段性的模仿（第7—8、15—18小节），但旋律显然是在最高声部上运行的，而且下方两个声部是共同作为辅助性伴奏的，如同被捆绑在了一起。

现在我们来听一下《别了，兰诺伊斯的美酒》中的独特声部关系。在此，似乎最高声部和支撑声部构成了二重唱（我承认，多数同行会辩称最高声部比支撑声部更重要），而支撑对位声部则常常发挥着“补白”的作用：它会做八度跳进，会在其他声部休止时继续保持运动，第11小节里它甚至爬到最高声部的上方以便凑成一个三和弦。最高声部与支撑声部之间的二重唱笔法在《别兮所爱》中更为明显，其中除第一句外的所有乐句都以模仿那两个声部开始，而与此同时B段（第16小节）则始于三声部模仿。于是可以说，在早期作品《振作欢怡》中只会偶尔出现的“模仿”手法如今具备了结构塑形的意义。还有另一个十分明显的发展趋势：从以最高声部主导的旋律-伴奏式织体，转向最高声部和支撑声部构成二重唱（二者具有同等程度的抒情性）的织体，再转向所有声部以平等姿态参与模仿的织体。

不过，迪费及其同时代人会认为，上述三部作品共同受制于如下一条基本原则：旋律声部和支撑声部之间的二重唱构成了一首尚松的结构性对位的支柱，它们是相对自足的单位，可无需支撑对位声部的辅助。在旋律声部和支撑声部之间，可被接受的音程关系是三、五、六、八度。四度虽然在理论上讲是纯音程，但却被当作不协和音程（如二、七度那样）对待。

让旋律声部和支撑声部之间构成二重唱的写法，在十五世纪作曲家的头脑

中可谓根深蒂固。对此，我们可以从意大利理论家波提乌斯[Nicolaus Burtius]在《音乐作品》[*Musices opusculum*]（1478）中就“如何写一首尚松”而作的说明中窥见一二：“先须谨慎写作旋律声部[*cantus*]，即常言所谓之最高声部[soprano]，其次写作支撑声部，须修订检查、确保无误，最后再写作支撑对位声部，应力免与其他二声部构成不协和关系”。[1]此外，作曲家会尽力使旋律声部和支撑声部相对自足，承担起建构终止式的所有重要功能（终止式决定着作品的结构）。谱例5-2演示了三个声部所可能用到的终止式规则：

谱例5-2：1400—1450年代三声部织体的终止式规则
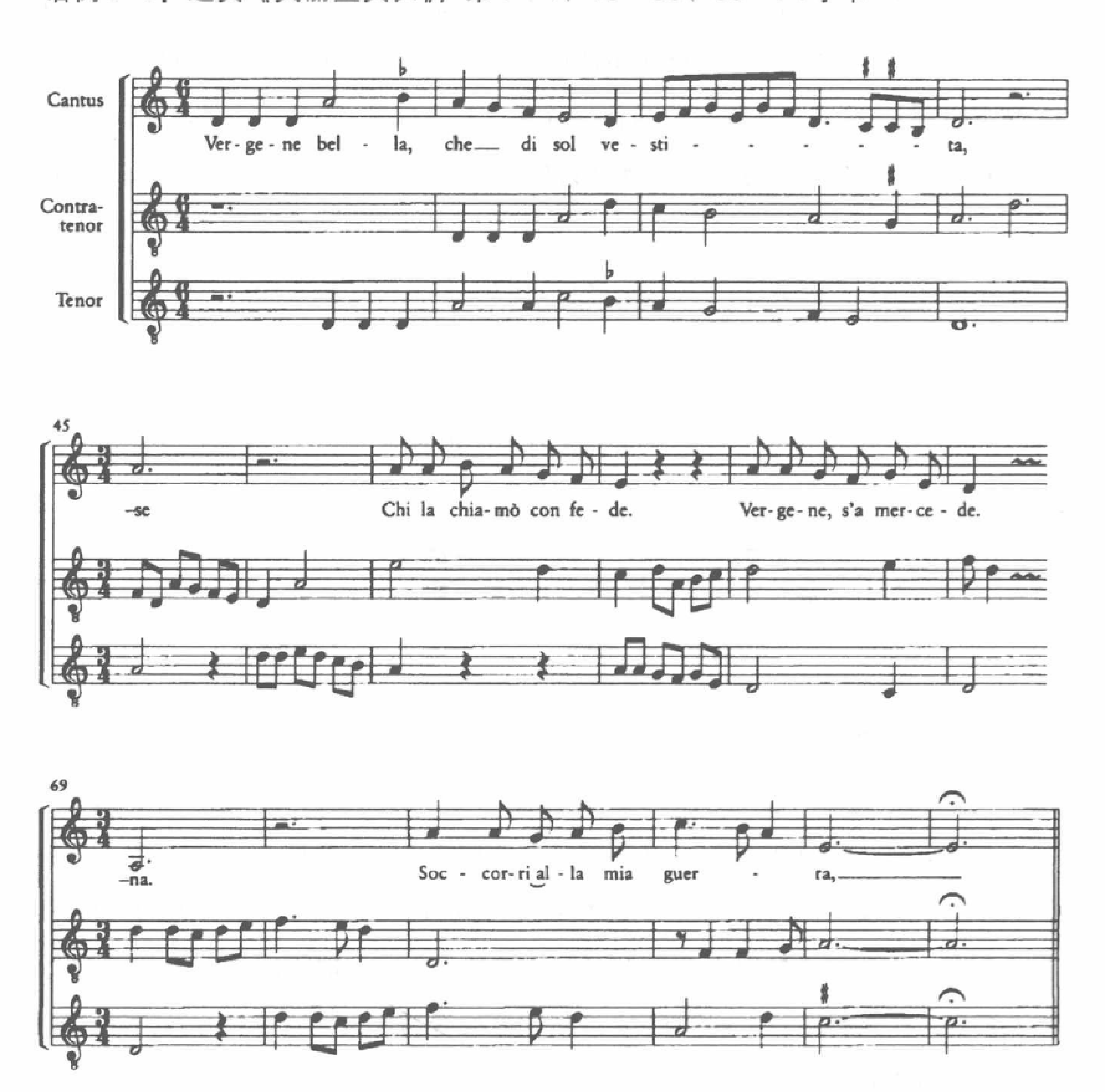


意味深长的是，被理解为对终止式起支柱作用的，是旋律声部和支撑声部之间的“六至八度”运动，而不是支撑对位声部上更明显的“V—I”和声进行。事实上，支撑对位声部出现V—I进行似乎具有偶然性。根据十五世纪的协和与不协和规则以及声部导向法则，支撑对位声部的运动只存在非常有限的几种可能：在临近收束的倒数第二个音上，它可以唱一个比支撑声部高三度（用现代术语来说，在此制造一个vii^6和弦）或低五度的音。如采用后一种方案，就会顺理成章地出现V—I的进行了。 65

迪费最早的作品（有很多是写于1420年代的意大利）用了很多自由模仿，这是意大利音乐的标志性风格之一。对此的绝好例证是他为《美丽童贞女》[*Vergene bella*]所作的绝妙配乐，其诗文是祈祷者对圣母所唱的第一节诗（谱例5-3），选自彼特拉克《歌集》[*Canzoniere*]的最后一首：

1. 英译文出自Miller, *Nicolaus Burtius*, 84—85。
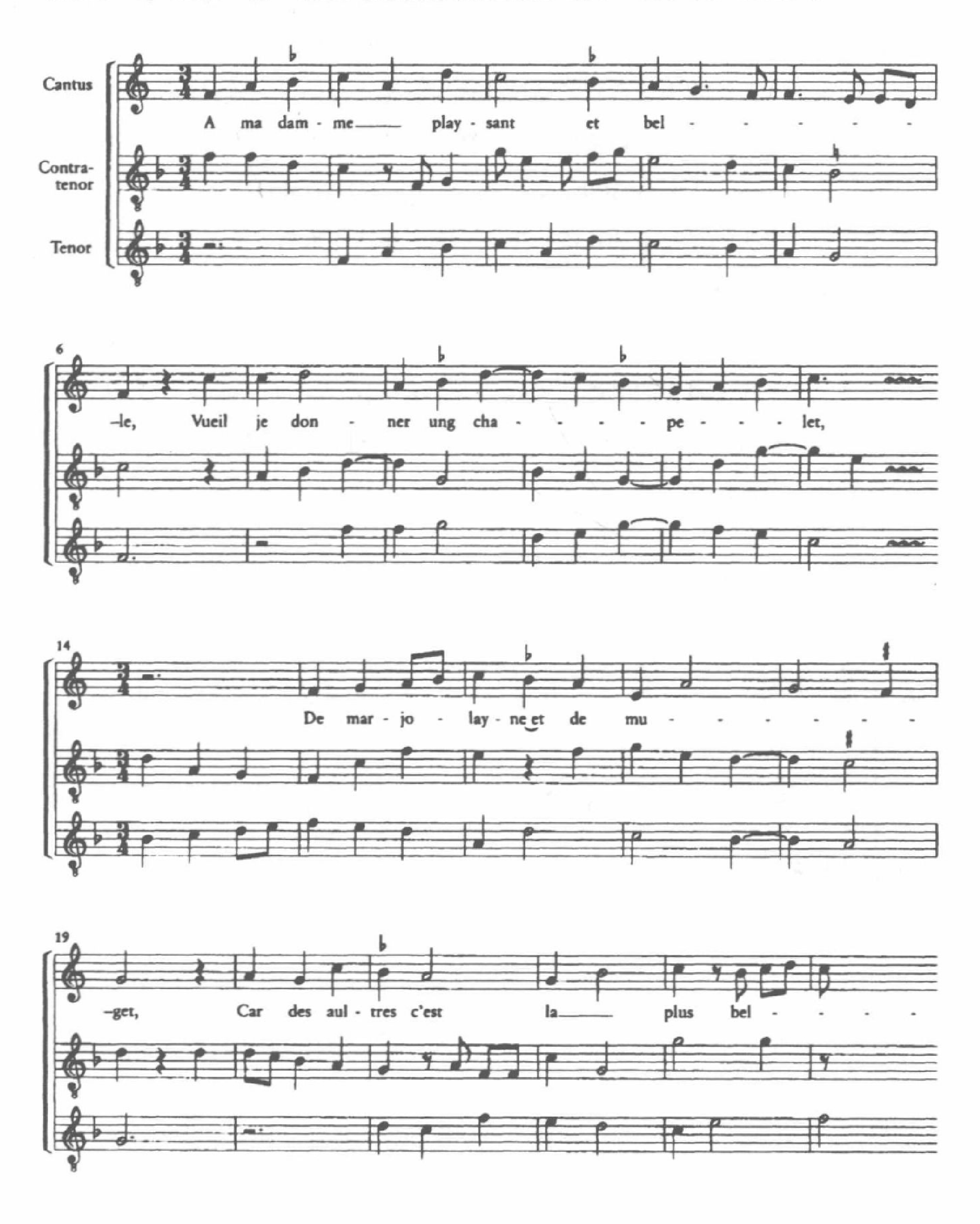
谱例5-3：迪费《美丽童贞女》，第1—4、45—50、69—74小节



66　在他随后所写的世俗音乐中，模仿不再起主要作用，直到后期他才在尚松里再次重用模仿。然而即便此时，迪费对模仿的运用也不像在班舒瓦的尚松中或更晚的若斯坎这代人身上那样具有体系性和渗透性。

不过，在迪费的同时代人中，有一位作曲家因在1420—1430年代的世俗音乐中大量使用模仿而显得卓然不群，这便是生于列日、曾活跃于意大利的雨果·德·朗坦[Hugo de Lantins]。谱例5-4显示了雨果的回旋歌《致我心仪之妇》[*A ma damme*]每行诗文的开头。或许当时没有像他这样运用模仿的法-佛兰德作曲家了。

谱例5-4：雨果·德·朗坦《致我心仪之妇》，第1—11、14—24小节



诗乐关系
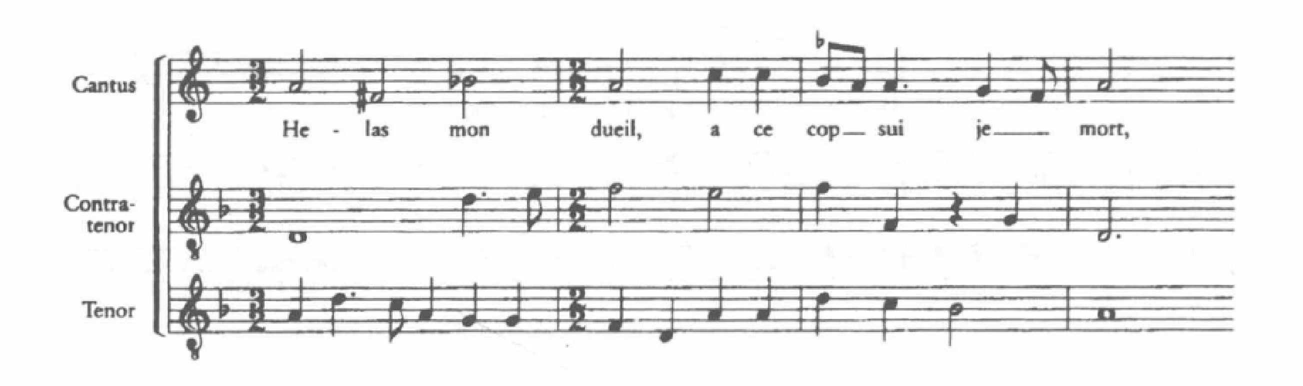
67

自克努德·耶珀森[Knud Jeppesen]出版《哥本哈根尚松集》[*Der Kopenhagener Chansonnier*]这部针对法-佛兰德尚松的极具影响力的研究性版本[study-edition]，

并断言迪费这代作曲家几乎从未尝试在世俗歌曲中表达或描绘文本意义以来，差不多已经过去了四分之三个世纪。通行的观点认为：尚松是一种呆板的艺术，局限于“固定形式”的规则，直到若斯坎这代作曲家才开始以明确可被听见的方式去表达文本的意义。这种观点直到最近才变得不能成立了，学者们已经开始认识到显见于牧歌中的那种绘词笔法[word painting]——广泛可见于十六世纪，但在迪费及其同时代人的尚松中却难得一见——并非表达文本意义的唯一手段，而我们应该尝试用十五世纪作曲家对待、解读诗歌的方式去审视那些作品。

可以肯定，在迪费的作品中确有一些是以易于被听到的方式来表现文本意义的。谱例5-5选自迪费的维勒莱《叹兮吾之哀》[*Helas mon dueil*]的开头，我们很难忽视其最高声部上那个效果强烈的减四度跳进，以及随后（水平层面上）在$F^{\sharp}$音和$F^{\natural}$音之间的冲突：

谱例5-5：迪费《叹兮吾之哀》，第1—4小节



此外，《振作欢怡》中第50—53小节在四个持续和弦上呼唤的“Charle gentil”[显贵查理]，若非是为了表达文本含义，还会有什么意图呢？即使卡洛在此之前没有听出这部作品的用意，那么在听到这四个小节时也一定会恍然大悟。不过这样的时刻毕竟少之又少。如果要更好地理解迪费作品中对文本意义的微妙表达，那我们就需要再次论及他的尚松《别兮所爱》，逐行解析其中的叠句：

第一行：诗文中包含了两个平行诗句——“Adieu m’amour”[别兮所爱]和“adieu ma joye”[别兮所乐]，所谱音乐的最高声部里也有两个平行乐句，其中第二句可被看成是对第一句的装饰。此外我们要记住，这两个乐句中的最高音是$\mathbf{a}^1$。

第二行：诗文中的发言者开始陷入沉思，呼求他昔日获得的“慰藉”，所

配乐句的开头也减弱了外向的性格，而基本上变为了音节式的诵唱：七个独立的唱词音节对应于七个分离的旋律音。此外，这行诗句引入了第一人称——吾[j'avoye]，迪费为它配上了一个新的高音——$\mathbf{b}^{b1}$，以示强调。

第三行：伴随此时我们听到“leale mastresse”[忠诚爱侣]（这是前两行诗句所指向的焦点）这句歌词，乐句开始拓宽，引入了又一个高音——$\mathbf{c}^{2}$，而且乐句的音域覆盖了整个八度，凡此种种，使音乐效果变得更为强烈。

68

第四行：诗文在此提到了话语——“Le dire adieu”[道别]，故而三个声部开始认真地彼此交谈，这是迪费首次引入三声部共同参与的模仿织体。此外，这行诗句末尾用了收束意味不那么强烈的简洁终止，仿佛道别之“伤”[blesse，心灰意沮]太过沉重而无法延持。

第五行：最后一行是对第二行的回应，再次引入了第一人称，故而音乐中也重温了先前的音节式诵唱风格，甚至在此也是先到达高音$\mathbf{b}^{b1}$上。

对于这些分析，至少可以提出三点异议：一、我们所分析的，或许并不是迪费笔下的诗乐关系，那文本有可能是迪费全集的编订者所配置的。不过我们确实有可能是在分析迪费，因为，尽管我们相信作曲家或许真把匹配唱词音节和音符的具体事务留给了歌手，但必定存在着可供十五世纪歌手们参考的规则，因而无论哪位歌手都似乎不太可能唱出与迪费所想完全不同的东西。二、上文只分析了诗歌的叠句部分，但这是诗歌的核心，它在效果上却像一个独立自足的通谱歌作品。三、迪费真是以这种方式来阅读和处理这首诗的吗？把或许尚未实践于十五世纪的批评技巧应用于十五世纪的诗歌和音乐，这么做合理吗？对于前一个问题，我们没有也找不到答案；对于后一个问题，我们可以说——虽然运用当时作者们（作家或艺术家）的视角去看待往昔的音乐总能使我们得到启发，但没有理由止步于此，从而把随后几个世纪的经验和洞见都置之度外，这样做只会使我们的研究变得贫乏枯竭。

表演实践

历史学家们通常对那些没有简明答案的问题采取武断立场以服务于某种研

究意图。一定程度上说，当我们想要搞清楚法语世俗歌曲如何表演时也会面临这种情况。直到不久前，还有一个未受质疑的假设，即认为迪费、班舒瓦及其同时代（和临近时代）作曲家的尚松，是属于“带伴奏的歌曲”这种类型的，亦即其最高旋律是独唱声部，而下方则是器乐声部。在1970年代末期和1980年代初期，学者们对这一假设进行了重新考量，部分学者辩称这些尚松是以无伴奏演唱形式[*a cappella*]表演的，每个声部一位歌手，手稿中那些没有唱词的声部，被假定为会演唱最高声部的歌词，或是演唱“啦，啦，啦”这样的练声音节。不过这种看法也未能使所有人信服，而且很快就被批驳为“新兴世俗性无伴奏演唱谬论”[new secular *a cappella* heresy]。在此我们并非要以某种方法来平息争论，而是要审视有关表演实践的证据，让读者感受到解释证据时存在的困难。相关的主要证据涉及三种类型：一、可见于编年史和诗歌中的文学性描述；二、绘画、袖珍手稿、挂毯中的图像性描述；三、音乐手稿自身。

69

文学性描述

有许多文献提及十五世纪传奇《克莱雅杜斯与梅里亚迪斯》[*Cleriadus et Meliadice*]的表演。其中有两份文献描述道：

> 众艺人于是奏响宏声乐器……娱乐活动持续很久。当（朝臣们）倾情曼舞之后，艺人停止演奏，众朝臣开始歌唱。

> 克莱雅杜斯……吩咐一位侍从为自己和那个孩童操控支撑声部。[1]

支持“无伴奏演唱传统”的学者们或许会根据这段节选的文字辩称：一、前一段文字明确区分了声乐和器乐，是在艺人们停止奏乐时，朝臣们才开始唱歌的；二、后一段文字提到让一位侍从“操控”[holds]支撑声部的说法，可被释义为这位侍从也在歌唱，而且由于他加入了克莱雅杜斯和那个孩子，因此这是一个复调

1. Page, “The Performance of Songs”, 442—443, 448.

三重唱而没有提及乐器。由此两点可见，一首歌曲正在以纯人声方式表演。

但另一方面，也有些文学性描述指向了另一种可能。下面两段简短的文字节选自一段编年史料，它记述了1454年好人菲利普举行的一次野鸡盛宴[Feast of the Pheasant]：

> ……一位琉特琴师与两位优秀歌手在表演。

> 两位盲艺师在演奏……维埃尔琴[villes]，琉特琴师与之合作，音调宜人；此外，年轻女士帕奎特[Pacquette]亦在其中演唱歌曲。[1]

不过，虽然这个语境清楚地表明此刻我们了解到的是世俗音乐，而且歌手和乐师在一起表演，但支持无伴奏演唱表演说的学者们依然会提出异议：在此并无证据表明所被演唱的是一首复调歌曲。事实上，这是个大问题：提及人声和乐器协同表演的文献都没有精确说明所被表演的音乐究竟是何种类型。据我们所知，帕奎特所演唱的有可能是单声性的“民歌”曲调，乐手们只是在简单地重复着人声的旋律而已。

图像性描述

70

支持“无伴奏演唱传统”的最著名的图像证据是《青春之泉》[*Fountain of Youth*]（图5-1），出自意大利北部的一份手稿，创作时间约为1470年。在不同时段有四场表演。略微靠右且位于喷泉后方的是一组肖姆管（双簧类木管乐器）的演奏者和一个拉管长号手，他们构成了所谓的“宏声组合”[*alta cappella*]（参见第十六章）。挨着他们的是一位演奏三孔横笛[a three-holed fife]的艺人，还用小鼓[tabor]在给自己伴奏。坐在喷泉底部的是一位琉特琴手，从手位来看，像是在用拨片[plectrum]演奏。喷泉左后方还有一个三人歌唱小组，手中握着一张打卷儿的谱纸。此外，我们还知道他们在演唱三声部尚松《我所独喜》[*Mon

---

1. 转引自Marix, Histoire, 39—40。

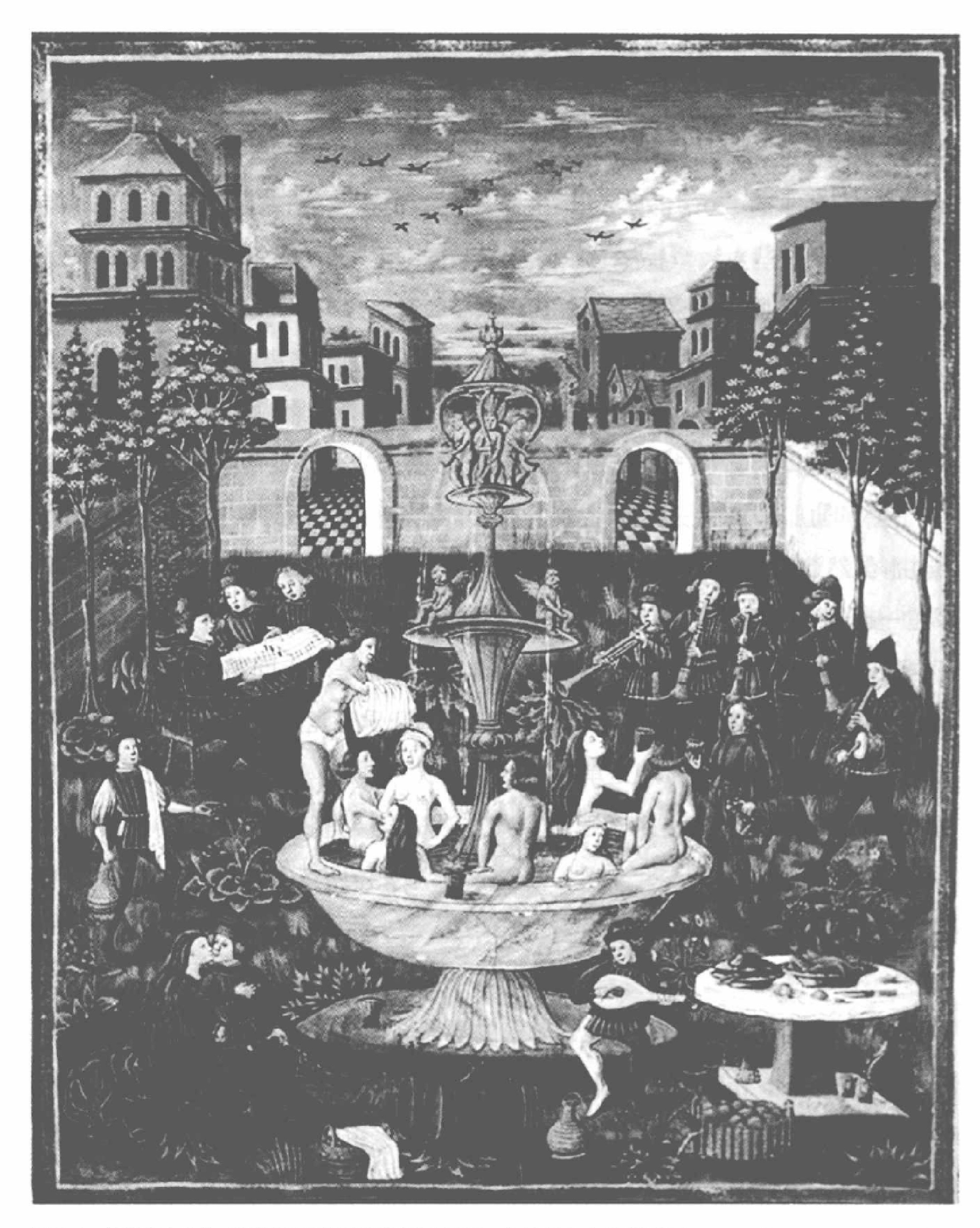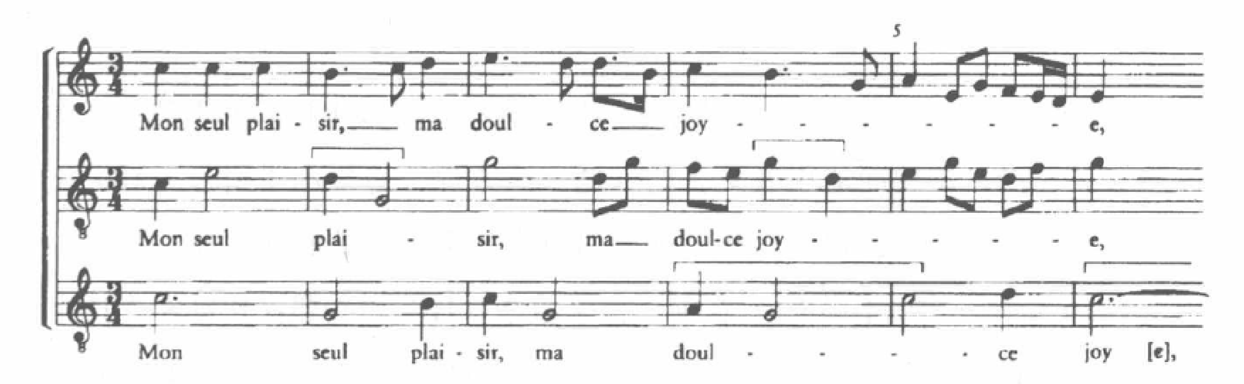


图5-1 《青春之泉》，取自摩德纳埃斯滕斯图书馆一个手抄本上的微型画

71 *seul plaisir*]，其可能的作者有两位：迪费或贝丁汉姆[John Bedyngham]。虽然这一时期的音乐手稿在被抄写时通常只为最高声部记写歌词，但若同时演唱三个声部也轻而易举（谱例5-6）。

谱例5-6：迪费/贝丁汉姆《我所独喜》，第1—6小节，为三个声部都配上歌词



对于1420年来自阿拉斯[Arras]的挂毯（图5-2），似乎更难解释。一个原因在于：没有人知晓画家在那五幅一套的挂毯拼图（书中所附是其中一幅）中描绘的巨幅画面究竟是什么“情节”。此外，画面中没有正在演唱的人，因为人物的嘴巴都是合上的。不过却有一位女性在演奏竖琴，且画面中乐谱上显示的乐曲也是真实存在的，它是一首尚松，题为《何等疯狂之念》[*De ce que fol pensé*]，由十四世纪作曲家皮埃尔·德莫林[Pierre des Molins]所作。这些细节或许表明，法国世俗歌曲有时是伴随乐器演唱的。



图5-2　阿拉斯挂毯，大约制作于1420年，藏于巴黎装饰艺术博物馆

与我们预期的相反——十五世纪法国世俗音乐在传播中依赖的手稿所能提供的答案较少，却反而能引发更多的问题。比方说，迪费的《别兮所爱》仅有两部手稿流传，都出自意大利：一部出自十五世纪中叶的费拉拉，另一部出自1480年前后的那不勒斯。[1]在前一部手稿中，抄写员为最高声部和支撑声部都记写了歌词，唯独支撑对位声部只写了歌词的开头部分（《谱例集》第12曲）。在后一部手稿中，只有最高声部被记写了歌词，而支撑声部上则是偶尔可见到提示性的歌词，这或许暗示着支撑声部也是要被演唱的（支撑对位声部上仍然只记写了歌词的开头部分）。

然而，我们能够据此声称《别兮所爱》的正确表演方式就是把最高声部和支撑声部交给人声，而把支撑对位声部交给乐器或是让歌手无词哼唱吗？假设迪费的尚松在1460年代的所有法语尚松曲集中都有出现，假设抄谱员都是照例抄写，即只在最高声部上记写歌词，那么我们就能够断言只有最高声部是以人声演唱，而下方声部则要么用乐器演奏要么用无词哼唱吗？最后还有个要点：十五世纪末期的许多意大利手稿中完全没写歌词，而来自1500年前后的法国手稿却为每个声部都写了歌词。

如此，我们能推导出什么结论呢？如果我们相信某部手稿总是就近反映了当地的表演传统和作曲风格，那么《别兮所爱》的表演方式似乎是因时、因地而异的。另一方面，如果我们相信这些手稿很少用于表演，那么它们也许根本就不能反映表演传统。最后我想说的是，对于这个问题，最好不要武断地声称某种方式就是真相，要摒弃“一部音乐作品只有一个版本”这种现代（十九世纪）观念，要相信十五世纪的音乐家们总是在尝试着搞出点不一样的“新名堂”。

1. 两部手稿的编号分别是：Porto, Biblioteca Publica Municipal, MS 714; Montecassino, Biblioteca dell’Abbazia, MS 871。

竖琴的使用

假设法语世俗歌曲在表演确实偶尔会加入乐器，那会是什么乐器呢？十五世纪的宫廷文化中明确区分了宏声[*haut*]和柔声[bas]两类乐器，也许可以猜测，加入十五世纪艺术歌曲这种私密性音乐表演的应该是柔声乐器，而最受欢迎的此类乐器是琉特琴和竖琴。我们会在第二十五章讨论琉特琴，故而在此只对竖琴做一番简述。

在发表于1529年的《乐器论》[*Musica instrumentalis deudsch*]一书中，马丁·阿格里科拉[Martin Agricola]描述道：一把竖琴上只有一排肠弦（共二十六根），其调音是**F—c³**，基本上只用自然音级，不过每一根B弦都既有可能是本位的，也有可能是降半音的。竖琴是一种高格[high-class]乐器，通常由音乐家中的最富涵养者——作曲家们表演。我们曾在班舒瓦手中见过这件乐器（图1-1），鲍德·菲涅尔[Baude Fresnel]的化名得自这件乐器，而且它也是洛克维尔[Richard de Loqueville]（迪费或曾师从于他）和吉兹姆[Hayne van Ghizeghem]（十五世纪末）等人演奏的乐器。此外，竖琴也是卡洛·马拉特斯塔·里米尼[Carlo Malatesta of Rimini]（他是迪费《振作欢怡》中提到的那位卡洛的叔父，也是康斯坦茨公会的领导人）和勃艮第公爵大胆的查理所会的乐器。总之，竖琴在十五世纪初法语世俗歌曲的表演中是非常受欢迎的乐器，直到该世纪的末期，其主导地位才渐渐被琉特琴取代。

73

吉勒·德班（别名班舒瓦）

如要讨论十五世纪上半叶的法语世俗音乐，则必然要提到吉勒·班舒瓦[Gilles Binchois]（约1400—1460，图5-3）。虽然他的名字常与迪费一同出现，但实际上他们的音乐很不相同。
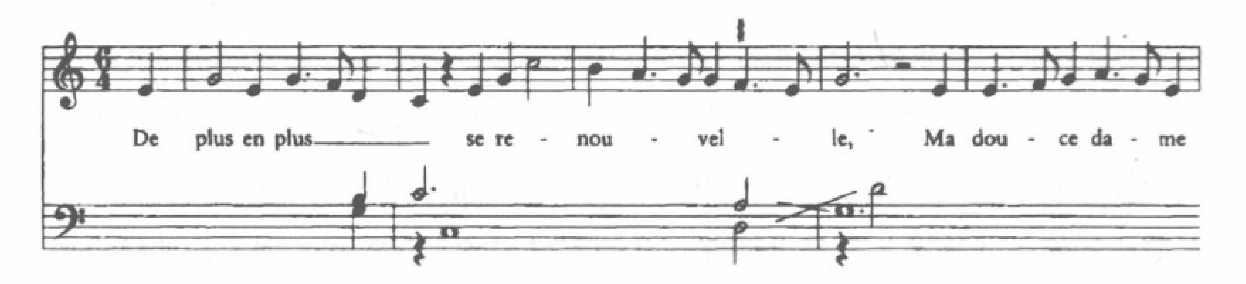
在班舒瓦和迪费的尚松之间，有一个非常值得注意的区别，即他们对于较长篇幅内的调性聚合力有着不同的感觉。对于迪费的歌曲，我们时常可以判言，其最后的终止式往往不过是以乐曲开头的素材写成，在听到《别了，兰诺伊斯
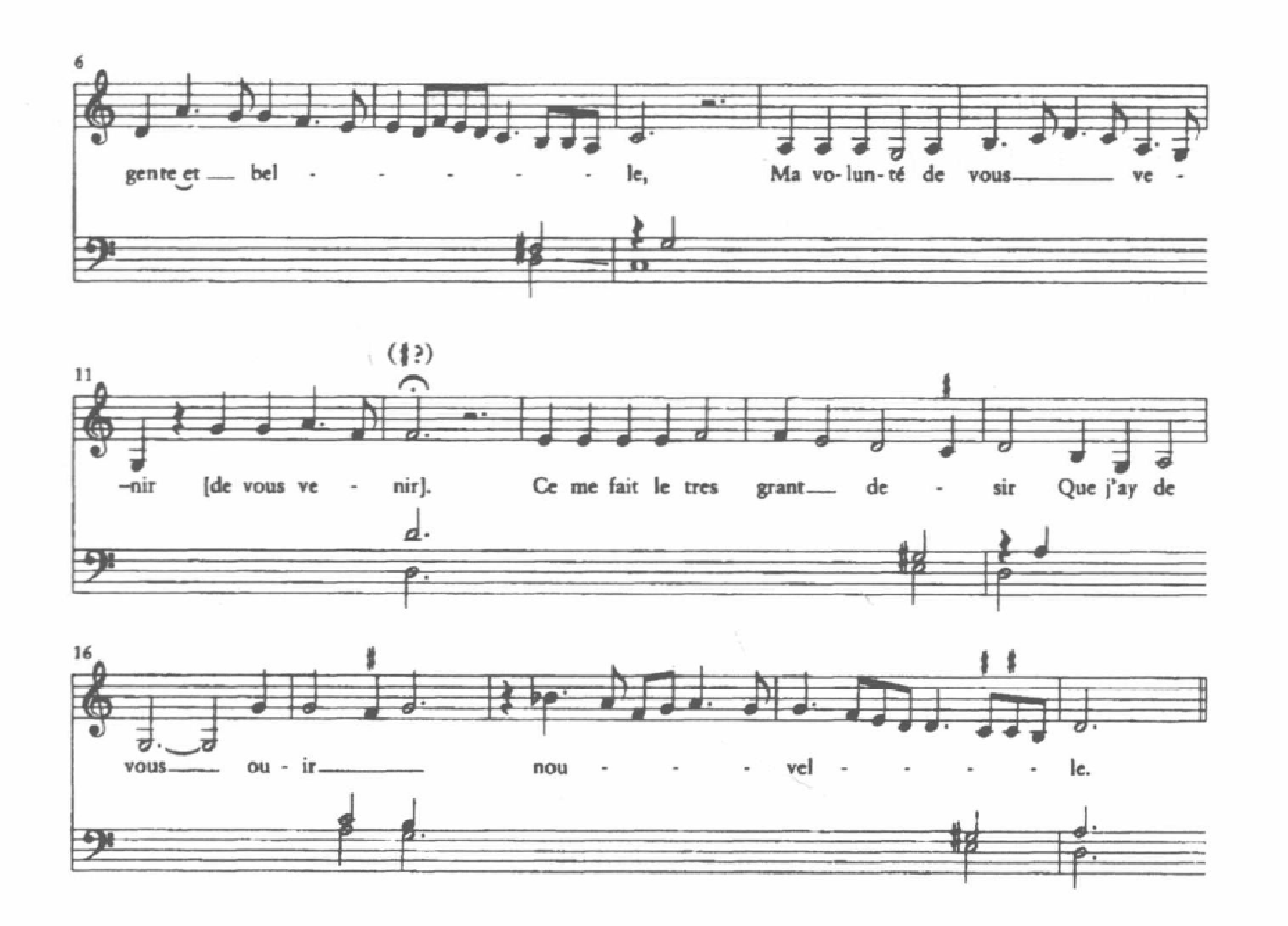


图5-3 扬·范·艾克[Jan van Eyck]《年轻人的肖像》(疑为班舒瓦),作于1432年,藏于伦敦国家美术馆

的美酒》的开头几小节(谱例5-1)之后,我们可以猜测这首歌曲将最终结束在D音上。然而对于班舒瓦的尚松,我们却不能如此判言,他的著名歌曲《越来越》[*De plus en plus*]有助于解释"何出此言"。

谱例5-7:班舒瓦《越来越》最高声部,附上了支撑声部和支撑对位声部的终止式





在第2、4、8小节于C音或G音上出现终止式后，我们会认为C音应是整部 74 作品的最终归宿，我们会自然地把D音上的半途终止听成一个开放性终止（第12小节），但全曲最终却恰恰是在D音上最终收束的。《越来越》也体现了班舒瓦的典型节奏风格，即我们总能感觉到小节线的存在。

班舒瓦笔下最美妙的一首尚松题为《悲恸至极》[*Dueil angoisseus*]，是为克里斯蒂娜·德皮桑的同名叙事诗谱写的音乐（《谱例集》第13曲）。它有三个不同的版本，其中两版为三声部，有着不同的支撑对位声部，另一版是四声部。这首歌曲为我们提出了一个难题，一个当我们试图在五百年审美鸿沟间搭建桥梁常会面临的难题。作品的唱词文本是一首感染力很强的悲歌，悼念的是克里斯蒂娜的亡夫。然而尽管开头在最高声部上存在3:2节奏[hemiola]造成的张力，而且在支撑声部上出现了具有“席卷”之势的上行十度跳进，但音乐最终却停 75 靠在了平淡的F大调上（用十五世纪的术语来说是利第亚调式，参见第七章），对此我们会感到大跌眼镜。

诗歌中的激动情绪在音乐中有对应之处吗？可能我们中的许多人都找不到这种对应关系。然而如果我们指望那时的音乐能像马勒的音乐那样热烈煽情和

令人陶醉，那我们对那些音乐所抱的心态就是极度歪曲的，对我们自己也徒劳无益。大胆的菲利普在听到这首歌时或曾失声痛哭，历史详情我们不得而知，但这首《悲恸至极》终究是在流传了漫长五百年之后幸存至今的，我们应该根据歌曲自身的审美要求去听赏它。

第六章
历史插图：1424—1428

最早的人文学校

77

在韦尔杰里奥[Pier Paolo Vergerio]于十四世纪到来之际在帕多瓦所培养的众多学生中，有一位出身比同辈大学生卑微许多的维多里诺[Vittorino da Feltre]（1378—1448）。虽然他最终也没能成为人文主义时代的大学者，但他却继承了韦尔杰里奥有关人文主义教育的新观念。正如同时代人普拉蒂纳[Bartolomeo Platina]在维多里诺的传记中所说："其所强化之教育，可使人随心所欲去探讨自然、道德、星象移动、几何、音程协和、计数与测算。"[1]

在1423年，维多里诺接受了来自曼图亚侯爵詹弗朗切斯科·贡扎伽[Gianfrancesco Gonzaga]的邀请，担任了侯爵本人及部分臣僚子弟的家庭教师，并于翌年在曼图亚开办了欧洲第一所寄宿学校。维多里诺也欢迎意大利内外其他贵族子弟、乃至不在贵族圈中的子弟（其中有人因无力负担学费而获得资助）前来就读。不能入学者只有一个群体——年轻女子，然而最后连这类学员也发展到了七十名。

常规的文科学校都会在核心课程中纳入拉丁语、希腊语语法、文学、修辞学、辩证法课程，但维多里诺这所学校的课程范围则更为广阔，还包含了数学、哲学、语言的教学，乃至一门严格的体育课程。践行信仰也被同等重视，人文学者并非要否定基督教的教义，而是要使之适应于对古代学问的钻研。

1. 引自 Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, 7。

这所学校也设有音乐课程，理论家勒格伦[Johannes Legrense de Namur]（约1415—1473，人称为“高卢人氏”）等人曾记录过有关音乐学习的情况。这位“高卢人氏”生于法国，后移居意大利，在曼图亚跟随维多里诺学习，后成为当地教师。“高卢人氏”告诉我们音乐的学习活动始于波埃修斯[Boethius]（约480—约524），这位著述家在将古希腊音乐理论传播给中世纪乃至后世方面可谓功莫大焉。然而维多里诺所持的音乐观与某些中世纪理论家——如达雷佐的圭多和帕多瓦的马尔凯图斯[Marchettus]背道而驰。而且显而易见的是，他的曼图亚学校绝不是在盲目延续中世纪的学习传统，反而是在以新观念审视古代遗产。

78

维多里诺本人是一位业余音乐家，他似乎也将实践性的音乐制作纳入了课程。普拉蒂纳告诉我们他曾“聘请教师为潜质较优之学员上声乐课及里拉琴演奏课，以此（当然不止于此）效仿古希腊人，并称若能因袭此法，则借助于歌唱实践与和谐学说，学员之灵魂便会对值得称赞的美好德性充满向往。”[1]我们在后文还将会看到，维多里诺的这一观念——即认为“当代”音乐应效法“古代”——对十六世纪音乐产生了深刻影响。

佛罗伦萨的日常生活

我们可以从1420年代佛罗伦萨新设立的两条市政募捐途径来管窥当地的日常生活，两条途径分别是嫁妆基金和地政举措。

嫁妆基金

1425年，正在与米兰开战的佛罗伦萨陷入了资金短缺的僵局。为了迅速筹集战资，市政设立了嫁妆基金[Monte delle Doti]，其运作原理如下：家长要在女儿出生当天以女儿名义购买“股票”[stock]，满十五年到期（十五岁是常规婚龄），届时可获得4—8%（届时视经济状况而定）的利息。由于嫁妆的通货膨胀在整

1. 引自 Prizer, “Musical Learning in Quattocento Mantua”。

个意大利范围内都很严重，例如，那不勒斯贵族发现，十五世纪中叶的平均嫁妆水平是1200杜卡特[ducats]（相当于大学教授年薪的四倍），而到了十六世纪初这个数字几乎翻了一倍，故而这是一种不错甚至必要的投资，而市政当局也可以从中受益。首先，正是它接受了市民最初的投资，解决了财政上的燃眉之急。然而，更大的利益在于：如果这个女儿在婚前夭折（从婴儿期到少年期之间夭亡在当时是很正常的），或是进了修道院，或是另有缘故未能出嫁，那么市政就扣留了这份嫁妆资金。此外，若遇时局艰难，则市政当局并不会总是如约支付嫁妆资金。例如，在1470年代，政府约有一年半时间在拖欠嫁妆款，而有时虽然支付了嫁妆款，其数额却只有预定数额的四分之一。

为什么嫁妆基金如此重要呢？我们可以看看亚历山德拉·马奇基·斯特罗齐[Alessandra Macinghi Strozzi]在1447年写给儿子的一封信里怎么说：

> 我们已将卡特琳娜[Caterina]婚配予帕伦蒂[Parente di Pier Parenti]之子，此子年岁廿五，正直、善良且富有，今仍未婚，乃为丝绸作坊之主……我欲为卡特琳娜预备一千弗罗林嫁妆，半数将于明年五月从嫁妆基金中提取，另一半则须备好现金……待其过门之际交付……倘我不采取此策，恐其难以在十二月内完婚，如今男子娶妻，俱望得到现金……此为上策，卡特琳娜已年满十六，耽误不起。若非时间紧迫，或可觅及门第更高者，然其所需之嫁妆款亦将水涨船高，少则一千四，甚或一千五矣。[1]

79

修道院的生活。确实有许多年轻女子进了修道院，这通常是因为她的家庭支付不起一桩合适婚姻所需的嫁妆。在十五世纪的佛罗伦萨，约有12%的女性做了修女，其中多数女性出自于没落贵族家庭。

修道院的生活因地而异。在1400年，皮桑以田园诗的口吻叙述了一位来普瓦西的圣路易斯小修道院[priory of Saint-Louis de Poissy]看望女儿的访客：

> Ainsi partout traçasmes maint pas

1. 引自Cage, *Life in Italy at the Time of the Medici*, 29。

步履能及之处，皆已留下足印，

Et par gran cours

庭院宽阔，远望无垠。

Larges, longues plus d'un chenal le cours

比之河岸线，犹长几分。

Ou grans chantiers de busche furent sours,

临河木道，绵延铺伸，

Bien pavées et belles a tous tours.

任凭转眸移步，处处景色宜人。[1]

对于家庭社会地位略高的女性来说，生活在殷实的修道院里倒也惬意舒适。

而对于家境贫寒者来说，修道院的生活可能是难以忍受的。如一位因不服管制而被开除的前修女在一首出自十五世纪中叶的意大利南部歌曲中所说：修道院就像监狱，甚至存在着体罚和性虐待：

Ora may, que ffora-n co,

再不做修女，

non vol'essere piu monequa;

我今已逃离。

que arca li sia la tonequa

烧掉那束身服，

a qui se la vesta piu.

修女所穿之衣。

Soro mia: tu ay cagione;

姐妹所言不虚，

m'a' ben digcho la vertate:

真相无需包庇：

1. 引自 Contamine, "Peasant Hearth to Papal Palace"，436。

que no-nx' a pejo presone

监狱坏不过修道院，

que perder la libertate;

彼与牢笼无异。

an porder da quuyli frate

不摆脱那修士，

si –nxe stave piu, ero morte;

我命恐已休矣；

veniano tocar la porta;

半夜敲我房门；

"Abra-me, que frate Petro so." [1]

说是彼得兄弟。

1427年的地政举措

在1427年，因公共税收不足以支撑与米兰之间的战争，佛罗伦萨人发动了一起针对综合收益和不动产的征税活动，这是一项地政举措[*catasto*]。保存于佛罗伦萨国家档案馆[Archivio di Stato, Florence]的税款返还记录为我们提供了一份关于佛罗伦萨及其周边人口的详尽统计资料。其中显示，246210人分散在59770户[hearths or households]（税收单位）家庭之中，每户的平均人口为：市区3.91，郊区4.74。（十五世纪早期的人口数量低于十四世纪，因为1300年代中期的黑死病大约夺去了佛罗伦萨约三分之一人的生命，而灾难后的恢复过程十分缓慢。直到十六世纪，人口数量才开始大幅增长，不过此时人口的增长幅度已然威胁到了市民的生活水准。）更具体的家庭状况大概如下：54%的家庭是单一夫妇之家，18%是组合家庭，13%是单身之家，10%是扩展型夫妇之家，2%是无亲眷的个体之家。 80

每户人家所要缴纳的税款是其家庭收入的7%和住房产值的0.5%，对18—

1. 引自Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples,* 220—221。

60岁之间的男性还要另外征收“人头税”[poll tax]。1480年代开始施行分级所得税[a graduated income tax]制度，最富裕的市民所要缴纳的个税比例接近其收入的四分之一。政府每年对一个家庭征税两到三次，而且每次都需要足额缴纳，我们深信当时的情形已足可用“苛政猛于虎”来形容。

两位画家

虽然有时我们会觉得，十五世纪的意大利在视觉艺术领域如同霸主，甚至有人会说没有哪个国家能像意大利那样接连产出一系列伟大艺术家（从乔托到米开朗基罗），但北方国家也并非没有自己的天才。有两位画家——一位意大利人，一位佛兰德人——是此时最耀眼的代表。

马萨乔

1481年，人文主义者克里斯托福罗·兰迪尼[Cristoforo Landini]曾试图描述当时的画家风格，他评论托马索·迪·塞尔·乔瓦尼·迪·莫内·卡萨伊[Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai]——人称“马萨乔”[Masaccio]（1410—约1428）说：“马萨乔擅于模仿自然，堪称行家，以其包罗万象之伟大浮雕可知……其对透视法之精通，不逊于同时代任何艺术家。”[1]我们可以在下述两幅杰作中看到马萨乔的风格特征：一幅是作于1425年的《圣三位一体像》[*The Trinity with the Virgin, St. John and Donors*]，存于佛罗伦萨新圣母玛利亚教堂[church of Santa Maria Novella]内，另一幅是约作于1427年的《纳税银》[*The Tribute Money*]，取自佛罗伦萨卡尔米内圣母大殿内的布兰卡契礼拜堂[Brancacci Chapel of Santa Maria del Carmine]的一套壁画。

透视是一种在二维画布上描绘出三维空间的错觉。为了呈现这种错觉，建筑师布鲁内莱斯基[Brunelleschi]钻研了透视法的数学规律（参看第七章），画家

1. 引自Baxandall, *Pianting and Experience in Fifeenth-Century Italy,* 118。

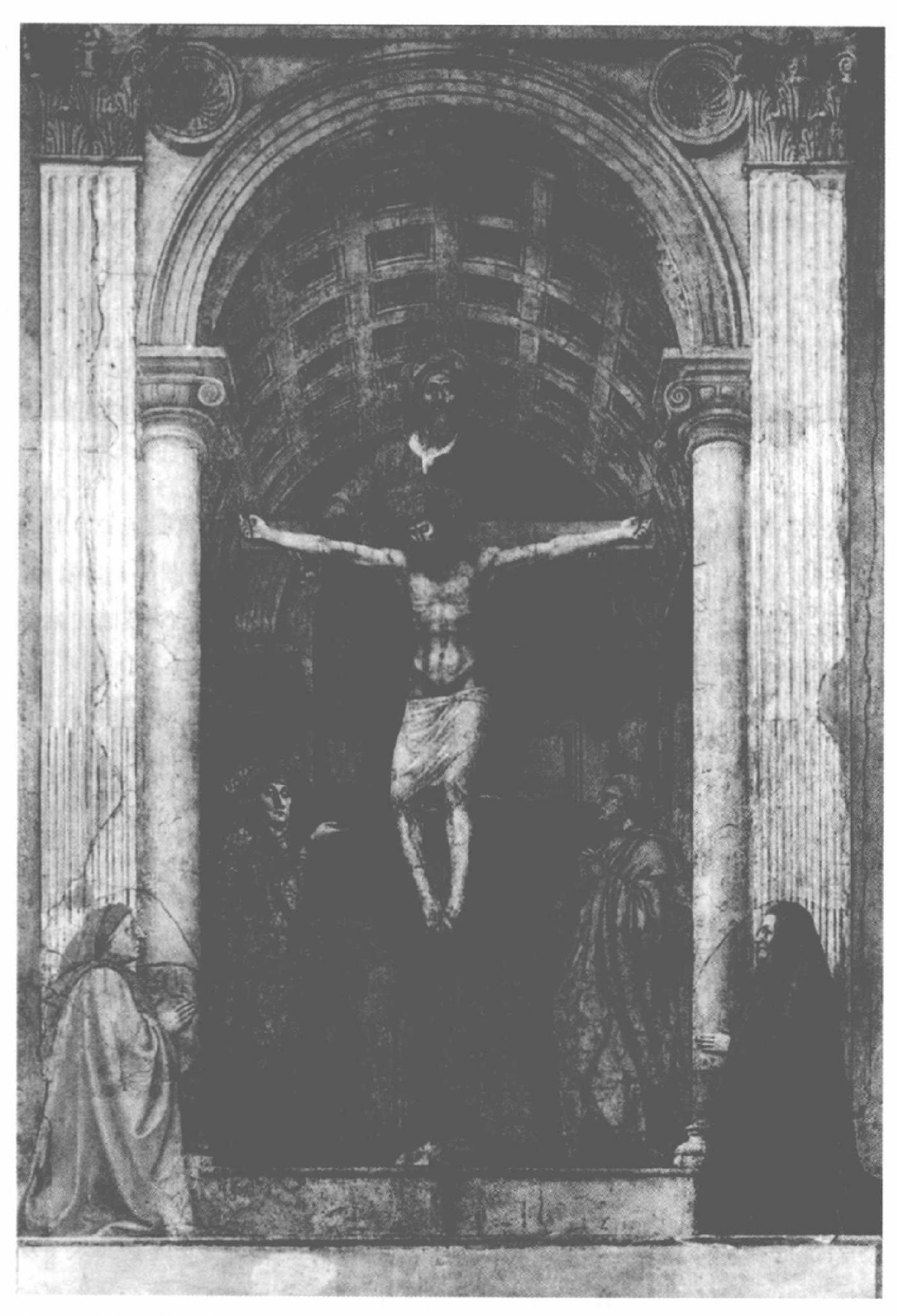


图6-1　马萨乔《圣三位一体像》，作于1425年（绘于佛罗伦萨新圣母玛利亚教堂内）



图6-2 马萨乔《纳税银》，约作于1427年（绘于佛罗伦萨卡尔米内圣母大殿内的布兰卡契礼拜堂内）

81 通常要准备一些以平行横竖线组成的网格框架，其中所有从平面投向后方的透视线将汇聚在一个点（所谓“灭点”）上。在《圣三位一体像》（图6-1）中，方格天花板的矩形正在变窄，由此提供了一种错觉，即拱顶正在从观察者（站在反差明显的低位来仰观壁画）的眼前延伸出去（灭点在基督的脚上）。

在《纳税银》（图6-2）中，马萨乔精湛的壁画技术体现在他对光线、色调和色彩的运用上，他赋予笔下人物以厚重、立体如雕像般的重量感。此外，这些人物还显得质朴自然，有乡土气息，与此同时，基督头部后方的灭点又增添了形式上的聚合感，仿佛人物和景观是彼此交融的。

扬·范·艾克

十五世纪上半叶所有北方画家中最重要的一位是大胆的菲利普的宫廷画师——佛兰德人扬·范·艾克[Jan van Eyck]（约1380—1441）。范·艾克最重要的惊世杰作是他为圣巴夫教堂[church of Saint Bavo]而作的《根特祭坛画》[*Ghent Altarpiece*]，1426年扬的兄长于贝尔[Hubert]开始创作这幅画，直到1432年才由扬最终完成（图6-3）。这幅画有12英尺高，8英尺（双翼闭合）或16英尺（双翼展开）宽，绘制在二十块涂油木板上。画面上描述了两个事件：绘制在外部（双翼闭合时）的是《圣母领报》[*The Annunciation*]，绘制在内部（双翼展开时）的是《羔羊崇拜》[*The Adoration of the Lamb*]。





图6-3　扬·范·艾克《根特祭坛画》，上图为两翼闭合状，下图为两翼张开状，作于1426—1432年（绘于圣巴夫教堂内）

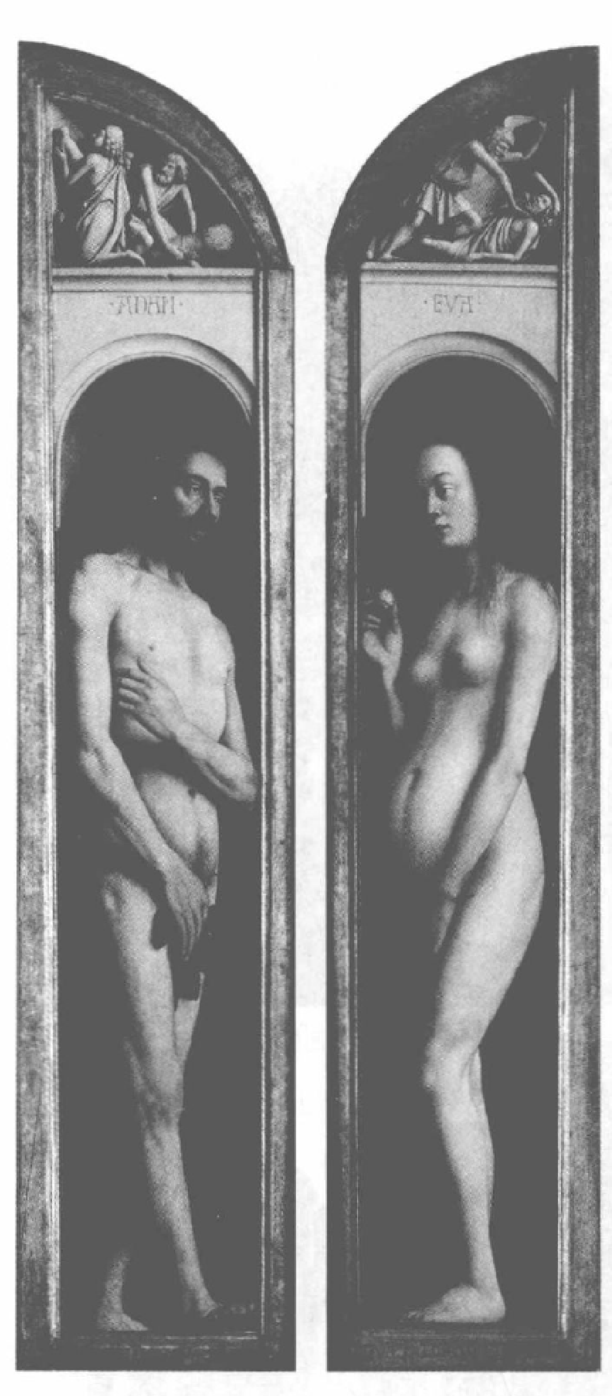




图6-4 《根特祭坛画》局部，亚当和夏娃

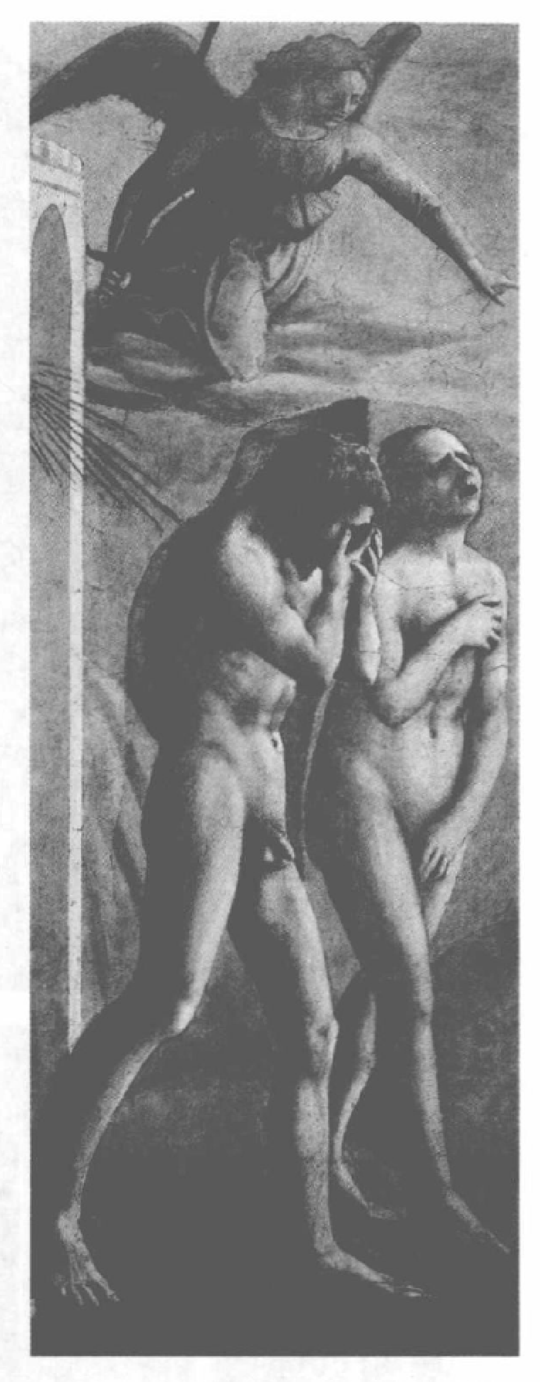


图6-5 马萨乔的湿壁画《逐出伊甸园》（细节图），约作于1427年（绘于佛罗伦萨卡尔米内圣母大殿内的布兰卡契礼拜堂内）

范·艾克这幅画作的最显著效果是在两种相反的倾向之间切换：一面是逼真如照相般的写实，譬如天使演奏管风琴的情景（尽管栩栩如生，却不曾存在于现实世界），一面是虚构的幻象，譬如对亚当和夏娃形象的描画（图6-4）。实际上，如果我们把范·艾克《根特祭坛画》中的亚当和夏娃与马萨乔在另一幅布兰卡契湿壁画《逐出伊甸园》[*The Expulsion from Paradise*]（图6-5）中的亚

当和夏娃做个对比就会发现：范・艾克将亚当夏娃塑造为象征罪恶的符号，而马萨乔则将二人塑造为真实人类的悲剧。范・艾克是位北方画家，而马萨乔是位意大利画家：从阿尔卑斯山两边来审视1420年代末和1430年代初的世界，总会有些不同。 84

不过，尽管存在各种差异，但马萨乔和范・艾克都共同代表了观察和再现世界的新方式，洋溢其间的是一种自然主义的感觉（这种感觉被发展中的透视理论所强化）。观察者可以在墙壁或木板上看到这些“新方式”的真实存在。位于图景中央的不再是“上帝”或俗谚所说“针尖上的天使”[angels on a pinhead]，而是——人类。

第七章
经文歌的新旧传统

86 ## 定义

如果让迪费及其同时代人用一两句话来精简地概括“经文歌”[motet]的定义，恐怕他们会深感无从下手。甚至廷克托里斯在1495年出版的《音乐术语定义》[*Terminorum musicae diffinitorium*]（这是最著名的早期音乐辞书之一）中所给的定义也很模糊：“经文歌乃为长度适宜、歌词随意之作，常具有宗教性质。”[1]我们也给不出更好的定义，这一困难正好反映出人们对该术语的使用是自由随意的。十五世纪上半叶正好是经文歌的转型期，在十四世纪能够作为该体裁定义的那些相对明确的特征逐渐式微，取而代之的是作品的风格日渐分化。

简而言之，我们越是按年代来考察经文歌，其体裁边界就越模糊，所以我们不妨把它看作对一种“非礼仪性”（不是日课或弥撒的常规组成部分）拉丁文本所谱的音乐。因此，在十五世纪的大部分时间里，诸如赞美诗[hymn]、尊主颂[Magnificat]（二者都用于晚祷功课）、进台经[introits]、继叙咏[sequences]（此二者都属于弥撒仪式）这些严格的礼仪音乐，便不属于经文歌范畴，为此类文本谱写的音乐通常不那么精致。

我们还可以对经文歌区分出三种风格类型和两种主要的社会功能。第一种是新艺术时期留存的大规模等节奏型经文歌，在支撑声部上使用现成的定旋律，且文本中混杂着不同的口头语言。此类作品通常用于盛大的庆典，如皇室婚礼、

1. *Dictionary of Musical Terms,* 42—43.
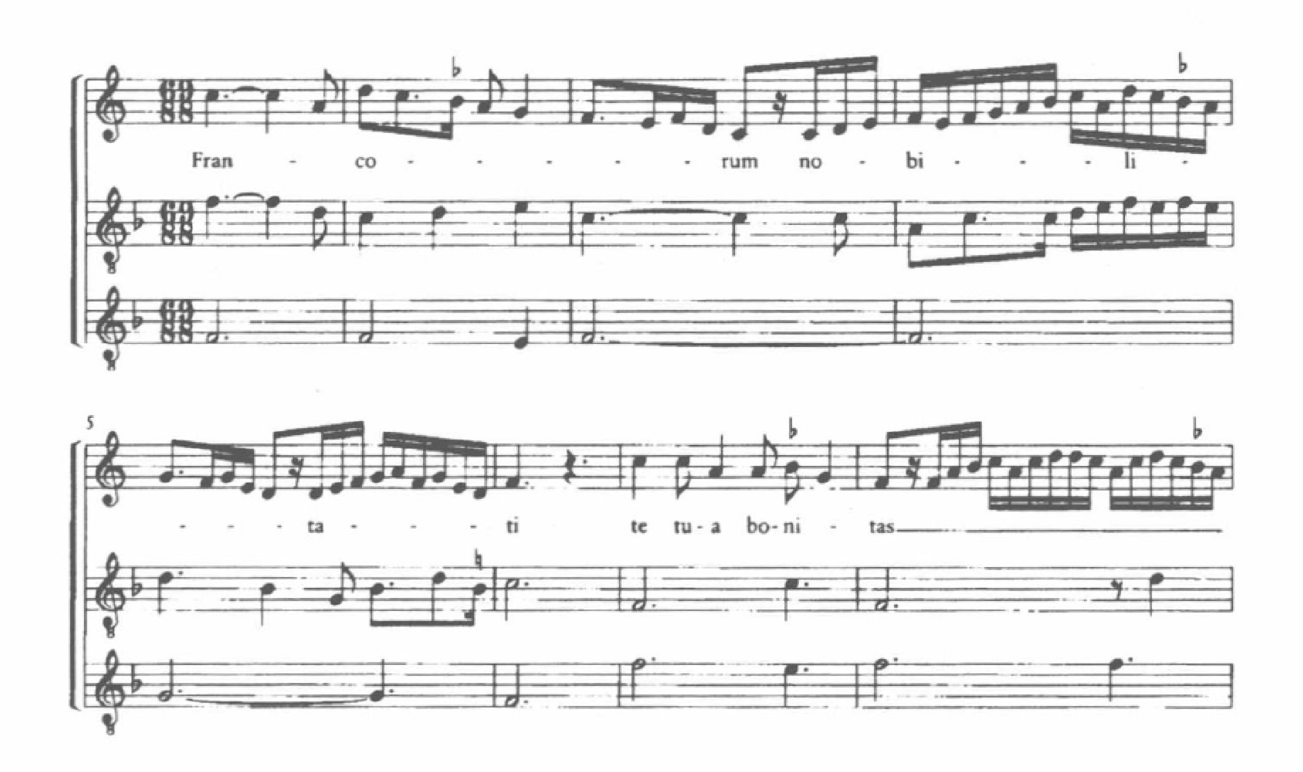
主教座堂的落成典礼、教皇加冕礼、歌颂和平条约等场合。虽然某些此类经文歌堪称十五世纪初最令人难忘的作品，但它们的全盛期只到1440年代，此后，它们的许多特征都被吸收到了更大规模的定旋律弥撒套曲中（参见第九章）。
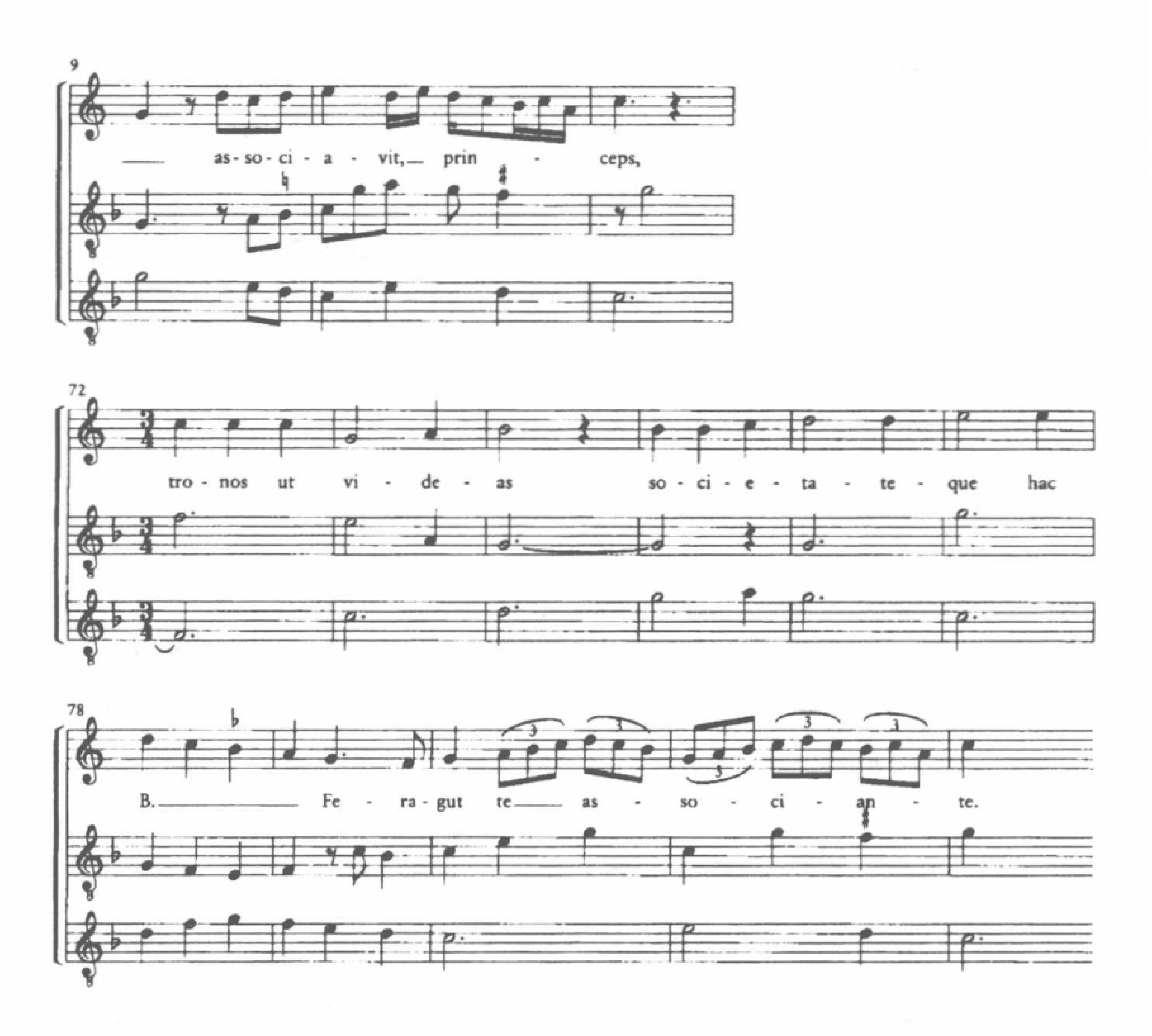
第二种风格类型是所谓的坎蒂莱纳风格[cantilena-style]（这是一个现代术语），我们在鲍尔和迪费谱曲的《致敬天国圣母》（参见第一章）中见到的就是这种风格。这类经文歌规模略小，情态更私密，有可能采用、也可能不用现成曲调做定旋律，各声部共用同一个文本。概而言之，此类经文歌的抒情气质和表情特性是那些较为正式的等节奏经文歌所欠缺的。这些经文歌多以表达虔诚信仰为目的，常在敬献圣母的仪式中演唱。

第三种风格类型采用的是最高声部占主导地位的织体，效法了同时期的尚松。例证可举法国作曲家贝尔特拉姆·费拉居[Beltrame Feragut]（约1385—约1450）的《法兰西贵族》[*Francorum nobilitati*]（谱例7-1），其风格特色大体上接近于迪费的《振作欢怡》。

87

谱例7-1：费拉居《法兰西贵族》，第1—11、72—82小节





88 这些经文歌既可以在庆典仪式上演唱，也可以在虔诚祭拜时演唱。

《法兰西贵族》引发了一个有趣的问题，它可以考验我们是否能根据外围性的证据来得出结论。如果一个经文歌文本既没有提供任何姓名（除了作曲家，参见第78—80小节），也没有提供音乐之外的影射因素的话，我们有可能推测出这首经文歌的使用场合吗？倘若我们知晓这首经文歌出自北部意大利的两份手稿，并有可能是在同一时期被创作于那个地方的话，那么这首经文歌的文本就能够提供一些线索。以下是这首经文歌第一部分的歌词：

> Francorum nobilitati te tua bonitos
>
> Associavie, princeps, cissuras malorum
>
> Muniens, scelera puniendo et
>
> Preveniendo deinceps; custos vere

Ovilis, cadentisque populi tua industria
vigil destruendo malitiam et diabolica
confundens, optime pugil.[1]

诗文大意：

亲王殿下与法兰西贵族同仇敌忾，
驱魔除恶、安抚子民。
君以坚韧之心，承担起造福百姓之责任。
令邪恶势力败退，阴谋诡计化齑粉。
壮哉勇士，高尚无伦。

歌词的其余部分谈到了“如太阳般发光”这一“神圣机密”，在文本的结尾处，作曲家表达了对这位亲王的祝颂，并期望能为他服务。

显而易见，这首经文歌所敬献的尊贵主顾与法国有着密切的关系，而且，由于这位作曲家想要成为他的雇员，那么想来他必定供养着一些音乐家。而在北方的意大利王朝中，除了费拉拉的埃斯特王朝[Este dynasty of Ferrara]之外，便再也没有与法国密切联系的其他王朝了。实际上，在1431年1月，法王查理七世[Charles VII]给予了时为费拉拉侯爵的尼克洛·埃斯特[Niccolò d'Este]在费拉拉鹰形徽章的四分之一面积使用法国王室徽章（一片蓝色田野上的三朵金色百合）的权利。此外，文本中以“太阳”为喻的细节还让人联想到，有一本1430年代题献给尼克洛的插图版《圣经》中有个非常显眼的太阳符号。最后还需要说明的是，费拉居曾在1420年代到1438年间断断续续地在费拉拉宫廷服务。

由此我们能判定费拉居这首经文歌《法兰西贵族》就是为尼克洛·埃斯特创作的吗？目前尚未发现与此相悖的证据。这首诗还有可能是题献给别人的吗？答案是肯定的。曾有假设认为，这首经文歌赞扬的是一位晋升为贵族的神父。而我们必须预留如下一种可能：费拉居写了这首作品来敬献某人，后来又献给了他人。以一首“用过”的经文歌作为献礼，这并不是绝无仅有的孤例。

1. 引自 *Lockwood, Music in Renaissance Frerra*, 34—35。

迪费的等节奏型经文歌《近日玫瑰开放》

1436年3月25日（亦即新年日，参见第八章），在佛罗伦萨欢度圣母领报节之际，教皇尤金四世[Pope Eugene IV]在随从和众歌手（迪费位列其中）的陪伴下，再次驾临古老的佛罗伦萨圣雷帕拉塔[Santa Reperata]主教座堂——后更名为“圣母百花圣殿”[Santa Maria del Fiore]。这一盛事标志着一项始于在一个半世纪以前（1290年代）的重建工程即将告成，由菲利波·布鲁内莱斯基[Filippo Brunelleschi]设计的宏伟壮丽的八角穹顶（这是西方建筑的里程碑杰作之一，参看图7-1）已近竣工之期。正是为了这个盛大庄严的场合，迪费创作了他的等节奏型大经文歌《近日玫瑰开放》[*Nuper rosarum flores*]（《谱例集》第14曲），毫无疑问这也是最为人津津乐道的十五世纪杰作之一。

89

既有的定旋律素材

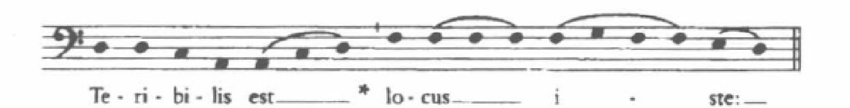
迪费切题地选用了圣咏《此地令人敬畏》[*Terribilis est locus iste*]的曲调作



图7-1　佛罗伦萨的圣母百花圣殿（主教座堂）

为定旋律素材，这首进台经是每当一座教堂举行祝圣典礼时会在弥撒仪式开头演唱的（谱例7-2）。这个定旋律因而承载着显见的象征意涵，而这种意涵在1436年时也是很容易被识别的。

谱例7-2：进台经《此地令人敬畏》开头[1]



迪费在《近日玫瑰开放》这首经文歌中处理这个定旋律的方式相对于同时期其他经文歌来说非常特别。他只用了这首圣咏的第一句，将它同时置于第一和第二支撑声部，第二支撑声部（较高者）用的是原始音高，而第一支撑声部却将它移低了五度。此外，这两个声部将这个旋律素材呈现为一个自由卡农：它们的陈述采用了变化的节奏，而且，从起停点和截取的素材片段来看，它们似乎是在轮流充当着引导声部[*dux*]和模仿声部[*comes*]。 90

等节奏型结构
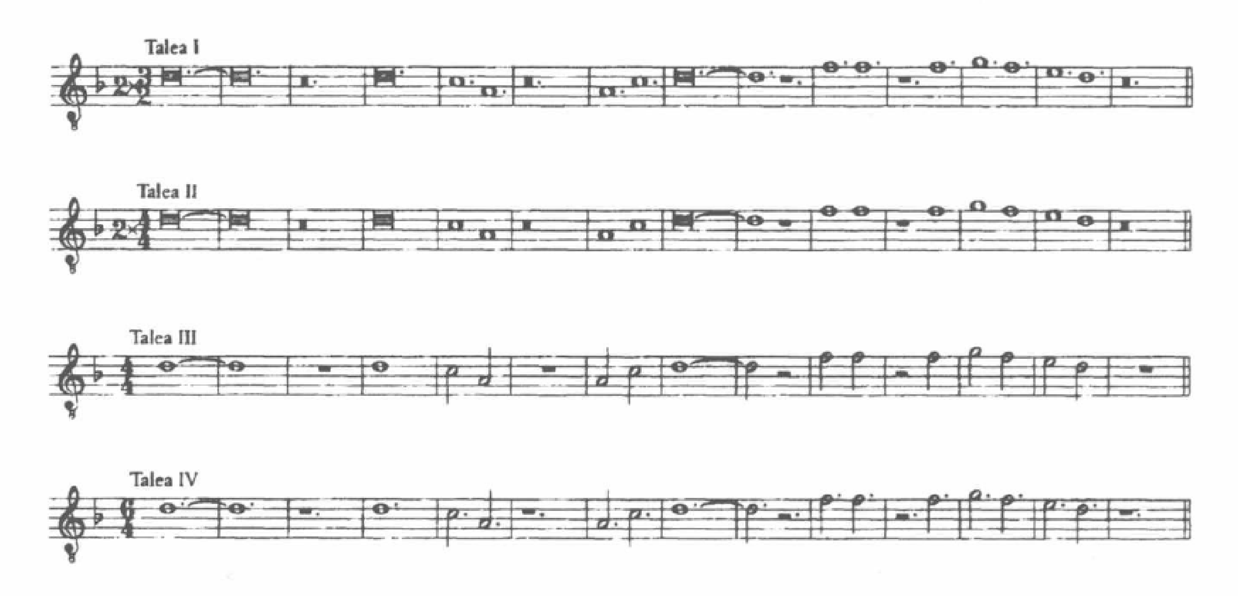
迪费在两个支撑声部上都运用了等节奏型技巧，而且让每个支撑声部都陈述了四次定旋律。由于定旋律的每次陈述都让固定节奏和固定音列保持同步，故而这首经文歌总计包含了四个塔列亚即固定节奏序列（外加"Amen"一词上的简短形态）。固定节奏序列的每次陈述（它们分别从第1、57、113、141小节上开始）都在支撑声部上前置了二十八个短休止符（十四小节），在这期间，上方声部构成了节奏自由的二重唱（此处没有使用"泛等节奏型"笔法），这两个声部被分别标作"第三声部"[triplum]和"经文歌声部"[motetus]）。二重唱完结之后，支撑声部也以二十八个短音符（在此被转译附点全音符）来陈述定旋律。完整陈述一次固定节奏序列需要有五十六个短音符的篇幅，而且每一次都包含了内部的音色对比，因为二重唱是在四声部织体中游移变换的。

---

1. 引自 *Liber usualis*, 1250。

至此还没有出现例外于等节奏型技术的内容。不过，这首作品确实被赋予了一些特殊品质，那就是不同次固定节奏序列之间的比例关系。虽然当时的常规做法是让固定节奏序列依次减值——例如我们在第一章提到，邓斯泰布尔《圣灵降临/造物主之灵降临》的三对固定节奏序列之间的定量比率是3:2:1，但迪费这首《近日玫瑰开放》却使用了6:4:2:3的比率，即○=6，C=4，₵=2，Φ=3。谱例7-3显示了第二支撑声部上固定节奏序列的节奏比率关系：

谱例7-3：《近日玫瑰开放》，第二支撑声部，固定节奏序列在第29—56、85—112、127—140、155—168小节中的节奏比率关系



91
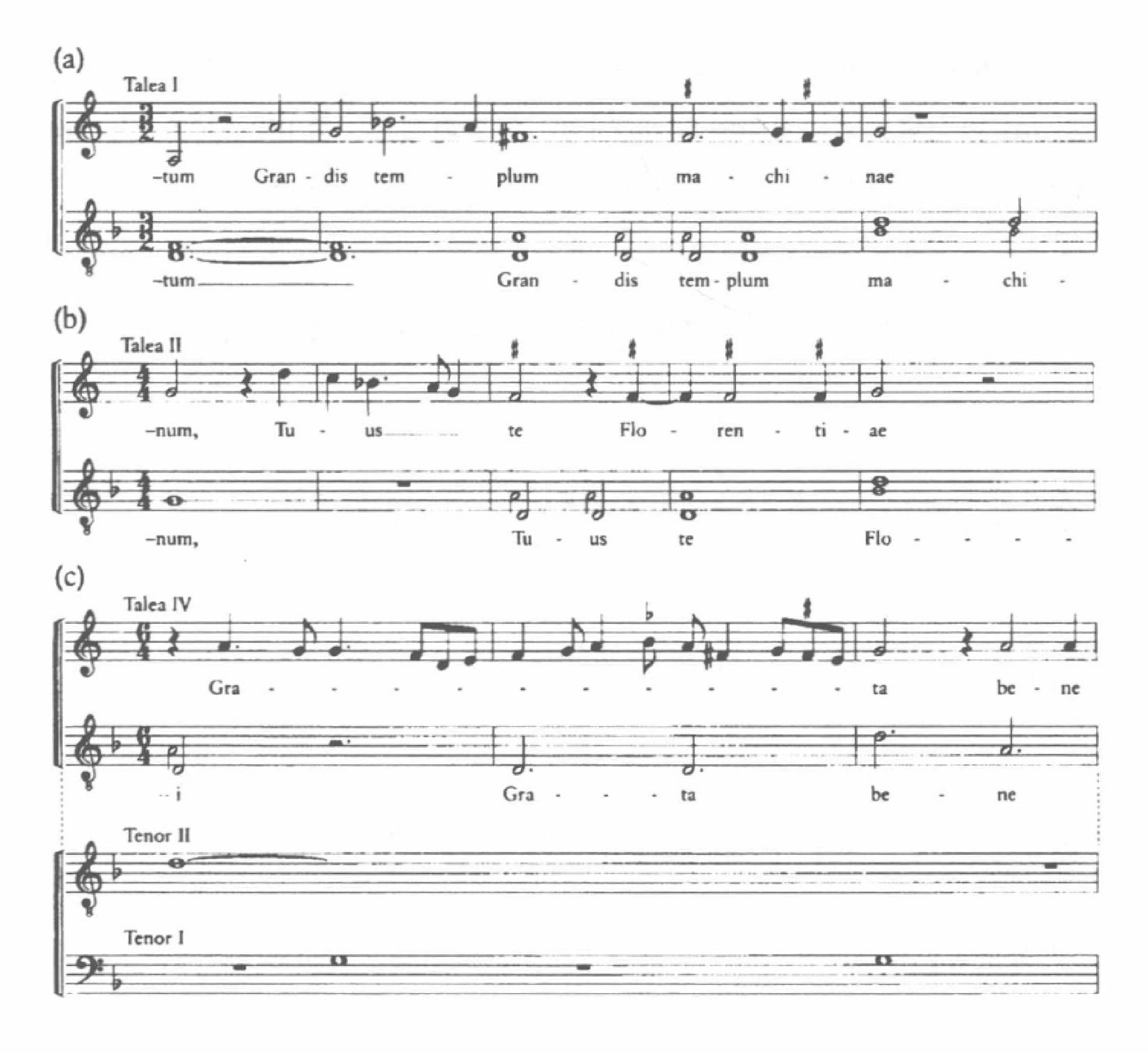
为什么迪费在最后一次陈述固定节奏序列时选择让速率“回转”（不过它听起来仍然有加速前行的感觉）？答案就潜藏在6:4:2:3这一比率关系的象征意义里，对此我们稍后再论。

等音列结构

尽管上方两个声部在不同次的塔列亚（固定节奏序列）之间是没关系的，但它们听上去却有着类似的旋律关系。事实上，《近日玫瑰开放》对“等音列技法”[Isomelic]的运用在密度和复杂度上超过了迪费的任何其他作品。旋律上的内在联系在每次塔列亚（除了第三次）中两个支撑声部进入的时刻最为明显，那里有转回G小调的强烈趋势，这一效果被B♭—F♯这个减四度进行，以及中声

部[motetus]被临时细分[“divisi” writing]而形成的完整三和弦所强化，这些笔法是非常引人注目的（谱例7-4）。

谱例7-4：《近日玫瑰开放》上方声部运用的等音列技法：(a) 第一次塔列亚，第29—33小节；(b) 第二次塔列亚，第85—89小节；(c) 第四次塔列亚，第155—157小节。两个支撑声部的节奏在此被省略



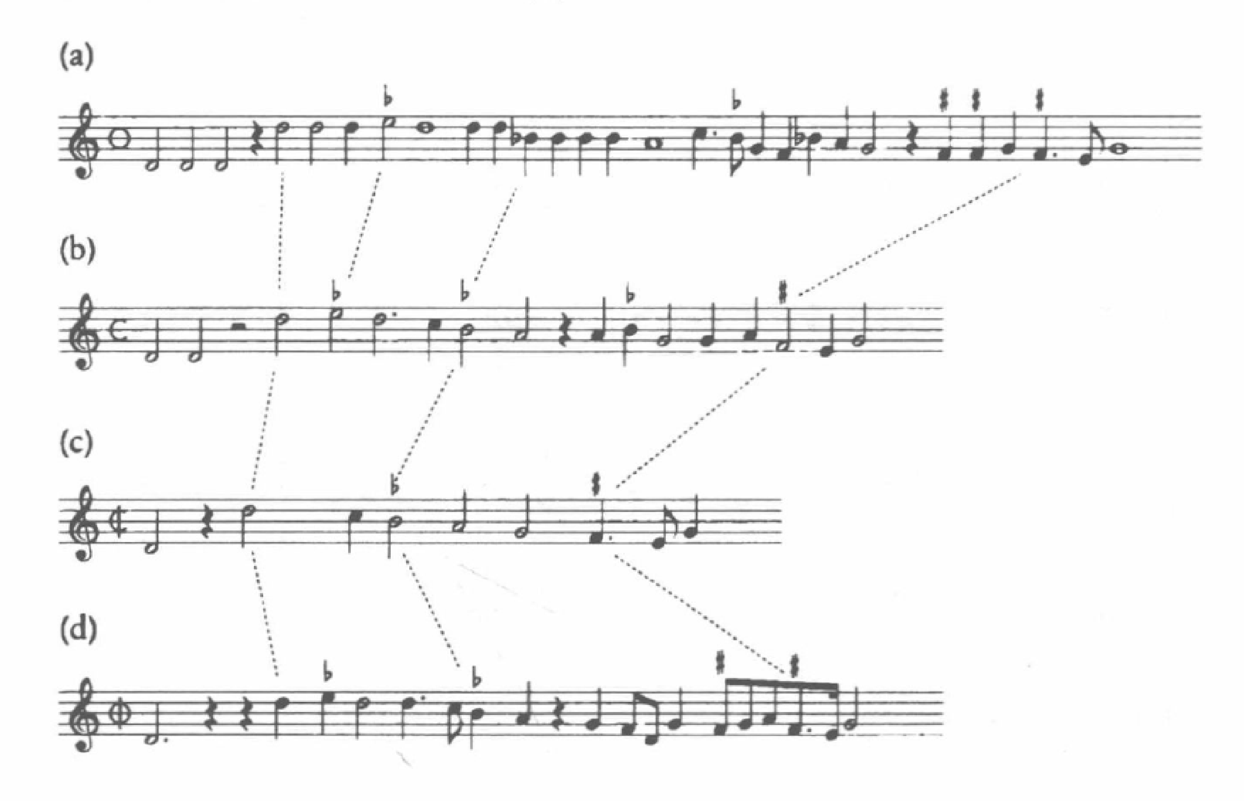
中声部的临时细分特别值得注意。在十五世纪以前，复调主要是供若干独唱声部使用的，一位歌手担当一个声部。只是到了十五世纪，伴随唱诗班规模增大、北方唱诗学校开始增加歌手数量（这些歌手训练有素，能胜任有量记谱法中最复杂的节奏）时，多位歌手演唱一个声部的新兴复调观念才自此确立。由于这首《近日玫瑰开放》的中声部记写了两个分部，所以我们可以

92

肯定，迪费设想这首经文歌是由各声部不止一位歌手的唱诗班来演唱的。教廷唱诗班可能有十位歌手，各声部有时会让两位或三位歌手担任。（但我们尚不清楚支撑声部是否完全由人声演唱，或是由人声和乐器共同表演，再或只由乐器演奏。）

如同谱例7-4所示的等音列技法那样高超，最高声部在收束每次塔列亚时的做法也变化多端、各不相同：

谱例7-5:《近日玫瑰开放》的最高声部在收束每一次塔列亚时所用的等音列技法：(a) 第一塔列亚，第49—56小节；(b) 第二塔列亚，第102—112小节；(c) 第三塔列亚，第137—140小节；(d) 第四塔列亚，第165—168小节



虽然听上去也许不明显，但视觉效果上的相似性是难以被忽视的：变体之间的收缩与伸张，映照了八角形穹顶结构性线条的分合与聚拢。而且，同一主题派生出多个变体的写法，也必定增加了作品在音高维度上的凝聚力。

象征性涵义

《近日玫瑰开放》不仅令学者们浮想联翩，也让听众们深深着迷，因为它不

仅展示了惊人的内在美感，也同样惊人地展示了象征意义。

在1973年，曾有学者将其中的象征意义解读为：其等节奏的比率关系6:4:2:3是对圣母百花圣殿结构比例的音响化实现。具体说来，它映照了中殿（6）、耳堂（4）、拱形后殿（2）、穹顶高度（3）之间的比例关系。如果真是这样，那么迪费应该是从建筑师布鲁内莱斯基那里获知了这些比例，当时他们都在佛罗伦萨。

93

如今我们知道，这座圣殿的比例组合并不是精确的6:4:2:3。这个比率的象征性涵义体现在别处。通晓神学知识的迪费从一个基于圣经的传统中发现了这些比例，根据这一传统，6:4:2:3的比率描述了所罗门圣殿[Temple of Solomon]的结构比例，其总长为60腕尺[cubits]（1腕尺等于18英寸），中殿长为40腕尺，至圣所长20腕尺，而高度是30腕尺。此外，所罗门圣殿及其结构比例都具有象征含义，基督教国家的每一座祝圣教堂都使用这一比例（圣母百花圣殿也不例外）。

然而迪费此作的象征性涵义并不只是体现在6:4:2:3的结构比例上。例如，我们可以把作曲家使用的定旋律卡农模仿解释为对布鲁内莱斯基在小穹顶之外叠加大穹顶这一手法的影射，或是对圣母百花圣殿与罗马圣母大殿[Santa Maria Maggiore in Rome]关系的影射——后者是圣母基金会所有教堂之“母”。此外，我们可以把迪费对数字“7”的频繁使用理解为是在影射教会和圣母，或是影射八角穹顶的八根拱肋的厚度（约有7臂长）。迪费创作了一部具有显著象征性涵义的作品，其中提及了尤金四世是耶稣基督和彼得的继承者（第44—47小节）。他在为“successor”[继承者]一词配曲时使用了模仿手法，以便让一个声部“承继”着另一个声部出现，而“Eugenius”[尤金]的名字则出现在一个清晰透亮的主调和弦上。

上文在论述象征意义时没有使用确凿无疑的口吻，而是使用了“可被理解为”“可被解释为”这样的措辞。其实我无需为此辩解。在讨论这一时期的象征意义时，我们不该问“它是什么意思？”而是要问“它能是什么意思？”[1]总而言之，《近日玫瑰开放》是在用音乐之声庆祝1436年3月25日举行于佛罗伦萨的一次典礼。

---

1. Peck, “Public Dreams and Private Myths”, 466.

一份“耳听为实”的叙述

设想有人出席了当日的庆典，并聆听了迪费的《近日玫瑰开放》以及其他音乐，他会有什么感想呢？富于教养的佛罗伦萨的人文主义者——詹努佐·马内蒂[Giannozzo Manetti]作为当事人之一，对此做了如下叙述：

> 首先出场者，为小号手、琉特琴师、长笛手组成之壮观队列，每位乐师均手持乐器……身穿红色礼服。与此同时，歌声弥漫，声部众多，和谐之声直抵天堂，于聆听者而言，此不啻为天使之神圣旋律。歌声盈耳，妙不可言，陶然出神，宛如男子闻听塞壬女妖之歌声般心驰神摇……此后，在歌声如约告歇之际，甜美余音仍萦绕心怀，以致六神无主，良久方复，仿佛听众需要从先前之陶醉中回过神来。
>
> 94
>
> 然而，在至伟至圣之主宰者灵魂升天时，教堂之所有角落皆会充盈谐美合唱及各种乐器之协调声音……仿佛来自神圣天堂，众天使所奏唱之共鸣交响之声，从天国飘入人耳，对人耳语着天堂之美妙。彼时彼刻，我狂喜莫名，宛如自身之生命为天国所祝佑，未知他人是否同感，然本人之切身感受确为明证。[1]

马内蒂的叙述既让人欣喜也教人扫兴。虽然他认为庆典仪式上的音乐美妙无比，令人深深感动，但他不懂音乐的技术语言，或是他在有意回避？前者的可能性更大，总之他没能提供音乐家所能有的感受。然而，在这浮夸的辞藻背后，还潜藏着一个具有潜在重要性的信息：如果我们大胆假设，他在圣灵升天之际所听到的合唱和乐器混合交响的音乐，正是迪费的《近日玫瑰开放》，那么马内蒂从庆典中辨别出来的那个具体时刻，也就是这首经文歌所被表演的时刻。即便仪式中的圣灵升天时刻所表演的不是迪费的经文歌，马内蒂所提到的在弥撒仪式那个时间点上同时让合唱和“多种乐器”表演的这一线索，也向我们透露了关于当时音乐表演实践的信息（后文还将论及）。

---

1. 引自 Weiss & Taruskin, *Music in the Western World*, 81—82。

有必要把马内蒂的这段描述与来自十六世纪晚期慕尼黑的一段逸闻做个对比。该逸闻称，当普通百姓于圣体游行[Corpus Christi procession]之际听到拉索[Orlande de Lassus]的经文歌在街上表演时，复调旋律的混合交融让他们联想到公爵的宫廷歌手已被邪魔附体。或许就像马内蒂认为有必要声明的那样——他的描述也只代表他的个人体验。

调式与复调

现在我们可以随意使用着诸如“调性的”“主音”“第一转位三和弦”“G小调般的”等现代术语，而对于十五、十六世纪的音乐家来说，这都是没有意义的术语。不过，他们的音乐中确实也存在着“调性的聚合力”[tonal coherence]，这在迪费的作品中尤其明显。而如果要探究这一现象的内在缘由，那么他们或许会使用教会的调式体系来做解释。

及至十五世纪初时，西方的调式理论已有七百年历史了。这套理论原本的用途在于依据旋律特征来对格里高利圣咏进行归类和编目，直到十五世纪末它才首次被用于分析复调音乐。图表7-1显示了我们现代人对八种教会调式所归纳的核心特征。
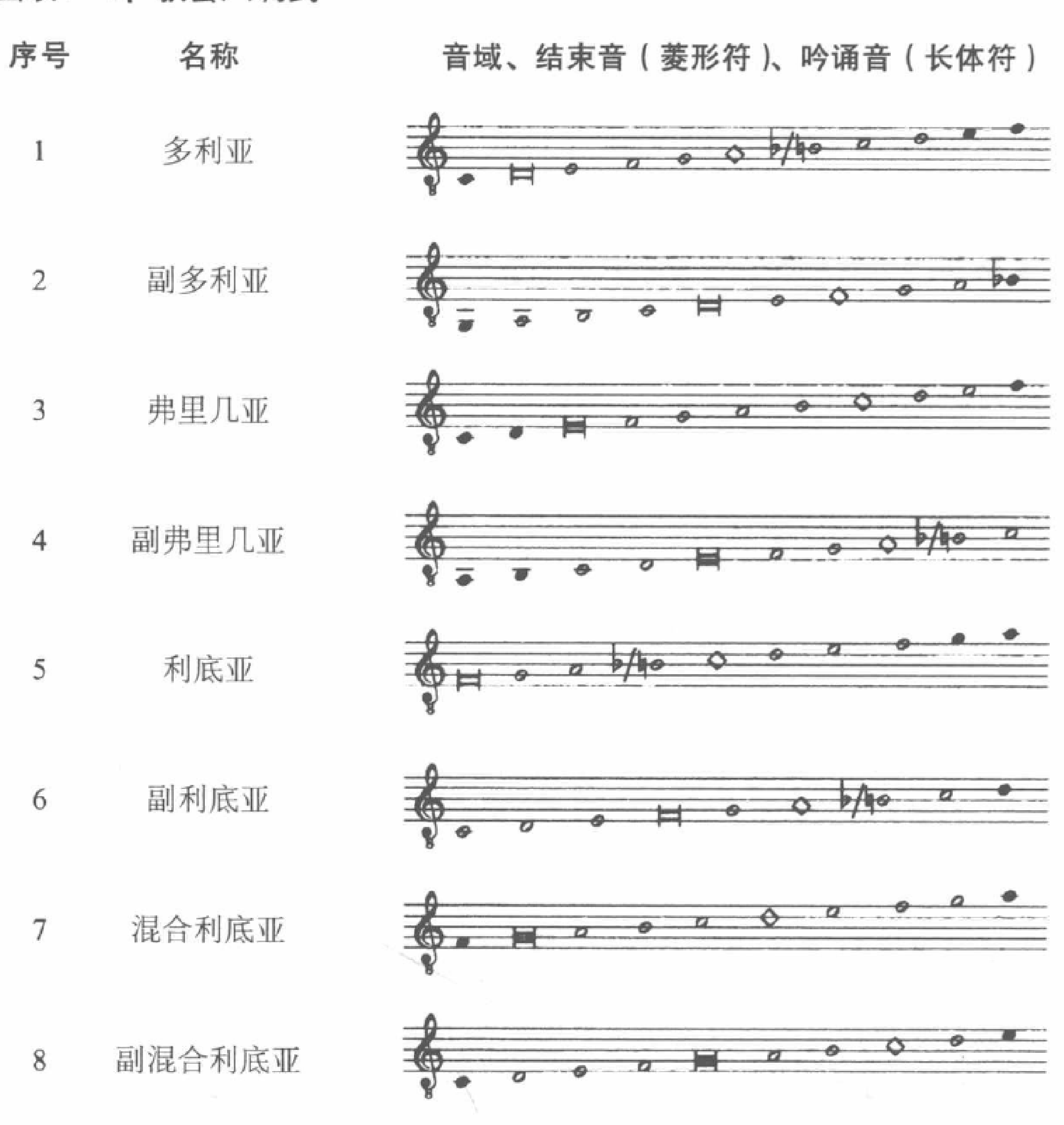
在此需略作说明：一、“d”“e”“f”“g”这个四个结束音[finals]是旋律在结束时可以停靠的音；二、每个结束音被分配了正格和变格这两种调式，正格调式[authentic mode]的音阶是从结束音进行到上方八度音，变格调式[plagal mode]的音阶则是从结束音的下方四度音进行到上方五度音；三、不同的解释性理论为调式给出的音域范围是不同的，这个表给出了最宽的音域，那些超出了调式音阶八度范围的音被涂成了黑色；四、确定调式吟诵音[tenor]的依据是《诗篇歌调》[*psalm tone*]，其中规定了每首诗篇所被唱的旋律。

95

在图表7-1所列信息的基础上，我们可以做一些补充，不妨就从“四五度的类别”这个老生常谈的话题说起。这里所说的类别是指构成各调式八度音阶的“五音列”[*pentachords*]和“四音列”[*tetrachords*]的组合方式。在正格调式中，四音列位于五音列的上方，而在变格调式中，四音列位于五音列的下方。第一

调式由***d*—*a***五音列和***a*—*d***^{1}四音列构成，第二调式则是由***A*—*d***四音列和***d*—*a***五音列构成。

图表7-1：教会八调式



根据构成所属调式的四五度类别与旋律之间的匹配度，理论家们归纳出了五种旋律类型，一、完美型[perfect]：一条旋律恰能填满其调式音阶的整个八度（即四五度的组合类型）；二、不完美型[imperfect]：一条旋律所覆盖的音域窄于调式音阶的八度；三、超完美型[more than perfect]：一条旋律的音域超出了其调式音阶的八度；四、混合型[mixed]：一条正格调式的旋律下降到了低于结束音的变格调的四音列中；或是一条变格调旋律延伸到其正格调的上方四音列中；五、杂掺型[co-mixed]：一条旋律凸显了不属于其调式音阶的四五度类型。
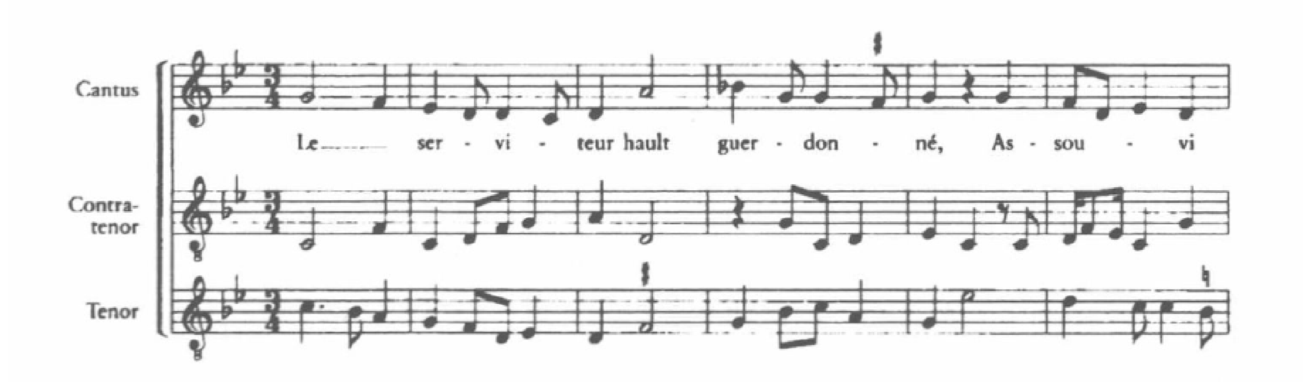
此外，如果某些旋律遵循的是一种调式的移位，就会被称为“异形”[irregular]旋律。

由于初步的理论术语学此时已呼之欲出，所以我们不妨求助于廷克托里斯发表于1476年的《论调式的本质与属性》[*Liber de natura et proprietate tonorum*]一书，来解答关于调式如何运用于复调音乐的问题，这是第一部调式理论著作： 96
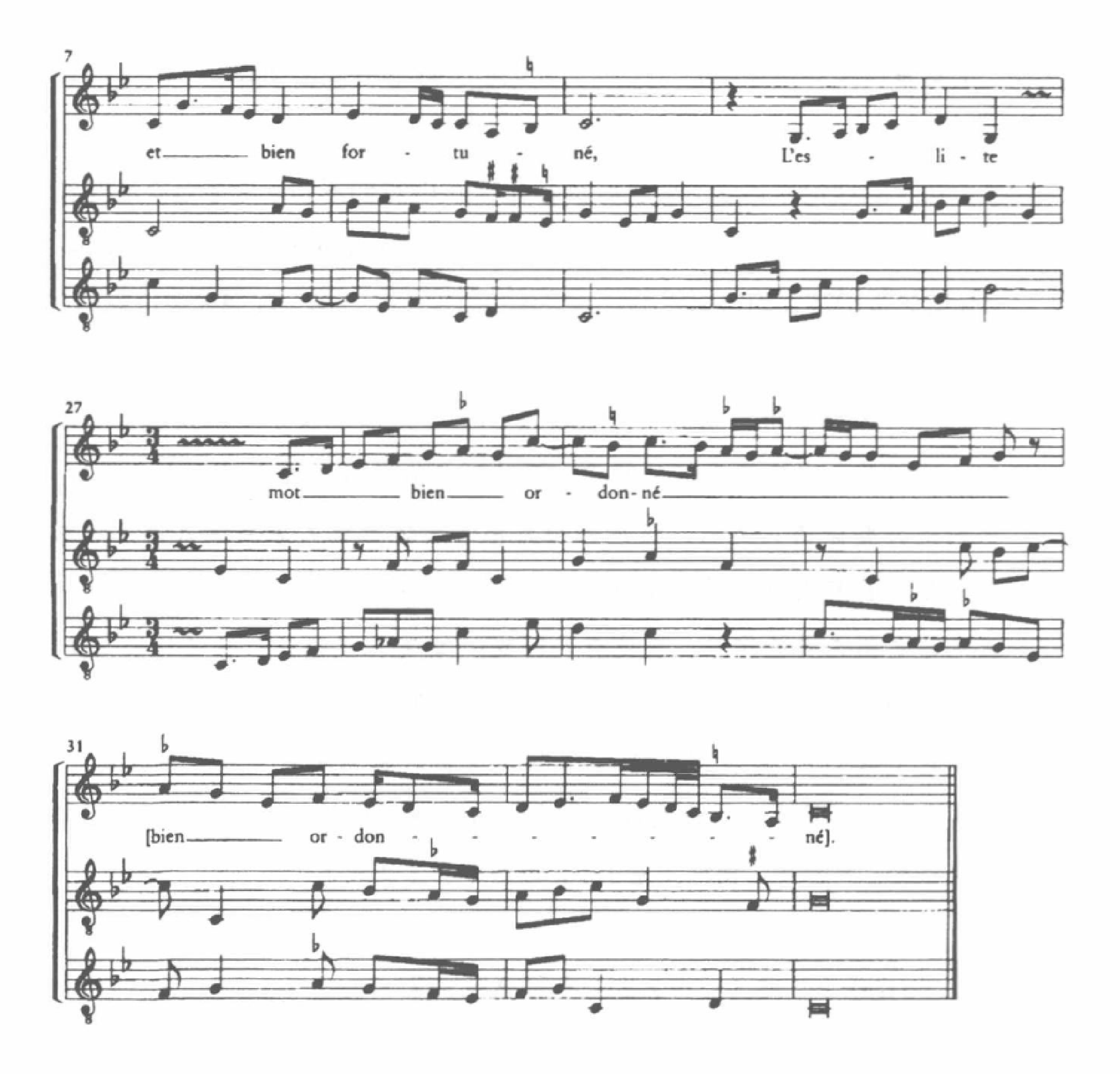
> 当弥撒曲、尚松或其他任何作品……各声部隶属于不同调式时，若有人被问及此类作品为何种调式，则被问者应参考支撑声部之调式属性，来判定其整体调式类别，该声部乃为作品整体音调关系之最首要、最根本部分。若有人被问及此类作品中某特定声部以何种调式写成，则当以该声部之调式属性作答。倘使有人问我：“廷克托里斯，歌曲《仆役》[*Le Serviteur*]（疑为迪费所作）为何种调式，我将回答‘其总体上属于异形第一调式（基于c音之多利亚调式），因其支撑声部即主要声部为该调式’”。若其具体询问最高声部或支撑对位声部为何种调式，我则据实言明——某某声部属于异形第二调式（基于c音之副多利亚调式）。[1]

谱例7-6显示了歌曲《仆役》的开头和结尾。

谱例7-6：迪费（存疑）《仆役》，第1—11、27—33小节



1. 引自 *New Grove*, 12: 400。



97　　尽管廷克托里斯把支撑对位声部归为第二调式是个错误（从旋律覆盖的音域来看它正好匹配于正格调式），但他的方法和结论却一目了然：一部复调乐曲的调式大体上取决于支撑声部的调式，因为这是歌曲中最重要的声部。照此说来，《仆役》应属于多利亚调式（第一调式），但因它移位在了C音上，故而属于异形调式。

不过廷克托里斯的方法不能很好地适用于《近日玫瑰开放》这个作品，因为它有两个采用不同调式的支撑声部，故而难于将它归于某一种调式。理论上讲，发挥主导作用的是移位在G音上的副多利亚调式。

但我们听到的真是这样吗？尽管这首经文歌的调号中包含降号，但每次塔列亚开始时的二重唱却清晰显示出大调的特性（混合利底亚）。整个作品因而实际上像是在G音上的混合利底亚（大三度）和多利亚调式（小三度）两者间摇

摆。因此，把《近日玫瑰开放》归于第二调式会造成误导，于是我们面临一个问题：教会调式体系作为分析工具的效用有所不及，而作曲家潜心创作时赋予调式的意义却更为丰富。《近日玫瑰开放》属于何种调式？对此没有简单的答案。虽然教会八调式体系和廷克托里斯的方法对于迪费的这首经文歌似乎无能为力，但只有它们才能帮助我们理解罗勒[Cipriano de Rore]和帕莱斯特里纳[Palestrina]等十六世纪作曲家安排调式的套路。同理，一旦我们把迪费的《别兮所爱》和班舒瓦的《悲恸至极》（参见第五章）归于第六调式（副利底亚调式），那就道出了有关作品调式面貌的最关键的意义。我们将在第三十五章里更详细地讨论调式和复调问题。

迪费《致敬天国圣母》（之三）：支撑声部经文歌

1440年代的等节奏型经文歌已如强弩之末。一种新型经文歌在十四世纪中叶流行开来，今人有时称之为"支撑声部经文歌"["tenor" motet]。虽然它在构思上未必小于等节奏型经文歌，但它不再固守新艺术的严格形式，而是更注重情感的细微表达。

我们在迪费为交替圣咏《致敬天国圣母》[*Ave regina caelorum*]（《谱例集》第15曲）的第三次（也是最后一次）谱曲中听到了一种新风格。这首经文歌约在1464—1465年间抄写于康布雷主教座堂，其实际创作时间要更早一些，这就是被迪费指定为要在自己灵床上聆听的那首经文歌。而实际上依照惯例，他并不是在临死之际而是在死后第二天（1474年11月28日）的安魂弥撒仪式上才"听到"这首歌的。原交替圣咏的唱词和曲调在此都被处理得非常自由：迪费为它创作了附加段[tropes]，添加了新的歌词，并对它的曲调（被置于支撑声部）做了充分的修饰。 98

试听这首《致敬天国圣母》会引发一些问题，因为它的某些风格特征指向了十五世纪末的音乐。首先，它的支撑声部与其他声部在节奏上存在统一性，各个声部都会偶尔出现模仿，甚至出现了"预示性模仿"[anticipatory imitation]这种似有矛盾[oxymoron]之嫌的修辞性笔法，即其中一个声部会提前预示定旋

律在支撑声部上的出现，而这种声部关系是迪费后一代作曲家身上的突出特征。其次，这首作品包含了声部结对的模仿（第45—48小节），这明显是若斯坎的标志性音乐风格。再者，这首《致敬天国圣母》没有采用等节奏型经文歌中的数学式精确运算，而是呈现了较为“自然”的面貌：有着清晰可闻的终止姿态，在声部织体和人声配置方面变化不拘，并体现了“复杂-简单”和“紧张-放松”这些对比，同时也谨慎顾及了文本的意义和交替圣咏的句法，凡此种种以直观的方式赋予了作品以“分段呈示”[sections]的印象。此外，《致敬天国圣母》对音乐速率的处理也堪称大师手笔，其精妙程度是上文所论的大型作品都不能媲美的。

至于附加段，迪费添加的两段文本及其配乐也值得说道。虽然十五世纪音乐（与任何其他时期一样）在质量上良莠不齐，涵盖了从“美妙怡人”到“乏味恼人”的各种情况，但通常我们不会将十五世纪的音乐形容为“紧张刺激”[spine-tingling]，然而这仍不失为对迪费此曲中某些片段的最为妥帖的描述——尤其是第21—29小节和第86—96小节分别出现附加文本“请对垂死者迪费发慈悲”[Miserere tui labentis Dufay]和“请对恳求者迪费发慈悲”[Miserere, miserere supplicant Dufay]时因祈求慈悲而转向C小调的地方。上述后一句的刺激效果更为明显，无怪乎迪费又将这句文本附加在了他的弥撒曲《致敬天国圣母》的“羔羊经”中。

这种新式的经文歌风格从何而来？或许是从大型四个声部定旋律弥撒套曲中来，貌似悖谬的是，正是后者在十五世纪中叶取代等节奏型经文歌成为了大型庆典的仪式音乐。于是就出现了一个清晰可辨的风格循环：等节奏型经文歌影响并也让位给了定旋律弥撒套曲，而定旋律弥撒套曲继而又发育并影响了十五世纪末期的支撑声部经文歌。

最后还需说明，迪费为《致敬天国圣母》谱写的旋律诱使学者们去关注一个老生常谈的问题，即迪费用作定旋律的圣歌版本，断然不同于《常用歌集》[*Liber usualis*]（这是如今最常用的圣咏唱本，参见第九章）中记录的版本。这并非不是常情，在不同地域的圣咏曲调之间存在差异，甚至在用于相同节日的同一批圣咏之间也存在差异。所以当一位唱诗班歌手从安特卫普移居到康布雷（两地同属康布雷教区）时，他必定需要重新学习许多套用于特定节日的圣咏，甚至

连某些节日也会是他过去不熟悉的，因为当地所尊崇的某位圣人可能在别处不那么受尊崇。总之，研究礼拜仪式的区域性差异，常能帮助我们确定某些复调作品所诞生的地域和年份，继而也常能充实作曲家的传记资料。

99

迪费的生平

迪费在他的时代是最伟大、最高产、最全面（就他所培育过的风格和体裁而论）也最著名的作曲家。因此我们需要考察他的生活和职业履历，在这方面我们所能捕捉到的细节，要远远多于任何其他十五世纪作曲家。

早年岁月

迪费有可能是在1397年8月5日出生于布鲁塞尔附近的威利姆·迪费[Willem Du Fayt][1]，是他那寂寂无名的父亲和玛丽·迪费[Marie Du Fayt]的私生子。他在康布雷圣母主教座堂接受早期教育，1409年8月成为那里的唱诗班歌童，在1411—1412年间收到了一份珍贵的厚礼，即内容涉及语法、修辞、诗艺的《教理》[*Doctrinale*]一书，想来他必定在青少年时期就展露了极高的音乐天赋和聪明才智。他的最后一位音乐教师，可能是1413年来到康布雷担任唱诗班教师的洛克维尔[Richard Locqueville]。

迪费有可能也参加了康斯坦茨公会，因为康布雷当时曾遣派一支颇具规模的代表团参会，而迪费自1414年11月某日起恰有一段时间不在康布雷。如果是这样，那他就有足够多的机会听到新潮的英国音乐。他在1417年11月返回康布雷，任职于圣热尔维教堂[church of St. Géry]，并在1420年的四旬斋节期间担任了这里的副主祭[subdeacon]。

---

1. 很可能是在他前往意大利时，他省略了姓氏末尾的字母“t”，因为意大利人很可能会搞错这个姓氏的读音。

1420—1439年间

到了1420年夏，迪费似乎已在马拉特斯塔家族[Malatesta family]担任宫廷作曲家了，这一家族统治着意大利境内亚得里亚沿岸的全部城镇，从里米尼[Rimini]到佩萨罗[Pesaro]，再到法诺[Fano]。迪费正是在1420年代初的“马拉特斯塔时期”确立了作为作曲家的国际声誉。1424年，迪费返回故乡并定居拉昂[Laon]，此地离康布雷只有半天旅程。尽管母亲病重等家庭危机似乎断绝了他重返意大利的希望，但他仍然在1426年初再度辞别了故土，并写作了回旋歌《别了，兰诺伊斯的美酒》来纪念这番人生经历。

100

1427年春，迪费回到了意大利，此时他在博洛尼亚[Bologna]担任了教廷使节阿莱曼红衣主教[Cardinal Louis Aleman]的随从，也许正是在这里，时年三十岁的迪费成为了一名神父。1428年10月，他进入马丁五世的教廷礼拜堂[Martin V's papal chapel]担任了一名歌手，并一直履职到尤金四世统治期，后者在1431年接替马丁五世成为新任教皇。这个职位同时带给了迪费以名望和实惠，因为教廷礼拜堂歌手可以享受“缺席圣俸”[absentee benefices]（一种圣职福利，参见第十三章）。圣俸来之不易，迪费争取了好几年才终于获得，此间他或许还惹上了官司。

迪费在1433年8月离开了教廷礼拜堂，六个月后被任命为财势雄厚的萨瓦宫廷的唱诗班指挥，起初他为阿马多伊斯八世公爵[Duke Amadeus VIII]效劳，后来又侍奉公爵之子路易[Louis]。经过不那么高产的“罗马岁月”之后，他的创造力此时再度爆发，写作了伟大的赞美诗曲集和第一批晚期世俗歌曲。也正是在萨瓦宫廷，他结识了班舒瓦和马丁·勒弗朗[Martin le Franc]，他们的相遇后来反映在了勒弗朗的史诗《极致淑女》中。

1435年，迪费再次回到教廷礼拜堂服务，这次他任职到1437年5月末。正是在这段时间里他写作了《近日玫瑰开放》，并在康布雷主教座堂获得了他渴望已久的圣俸。然而伴随围绕尤金四世的政治风云开始起伏动荡，迪费再次离开了教廷礼拜堂并重回萨瓦宫廷任职，这次约逗留了两年时间。关于迪费这些年往返于萨瓦宫廷和教廷礼拜堂之间的事实，不妨提及一个有趣的细节，即这两

个地方的艺术赞助人所处的政治立场是相互敌对的。尤金四世在1431年召集了巴塞尔会议[Council of Basle]，意在使希望改革教会的临时常务理事会[periodic General Councils]遵守康斯坦茨公会的精神。对于曾作为康布雷主教座堂代表团成员的迪费来说，就像身处于一场三方参与的政治角逐之中：一方是已被废黜的尤金四世；一方是原来的阿马多伊斯八世公爵，亦即现任教皇斐利克斯五世[Pope Felix V]，尤金党羽的对抗者；第三方是勃艮第公爵好人菲利普，他是尤金四世的支持者，他的支持使康布雷代表团最终解散。

正是在1430年代期间，迪费与尼克洛·埃斯特所在的费拉拉宫廷取得了联系，由此可以解释为何出自十五世纪中叶的费拉拉手稿中会有那么多迪费的作品，也解释了为什么他会被授予教会法学学士学位[*baccalaureate in decretis*]。

最后的康布雷岁月

迪费在1439年12月回到了康布雷主教座堂，余生基本上过着教士的生活，偶有几次外出。1450年代的几个月里去了意大利，1452年4月至1458年底之间曾短期回过萨瓦，或许还有一段时间去过法国。他平时忙于各种行政事务，既有代表康布雷主教座堂到勃艮第宫廷（他似乎很享受与勃艮第宫廷的非正式交往关系，尽管他没有从那里领取薪水）调解法律纠纷这样的要事（1446年），也有盘点康布雷主教座堂财产并为伐木工程筹款这样的琐事（1461年）。在音乐事务上，他除了继续创作之外，还督导了一项浩大的工程——抄写康布雷主教座堂的所有唱本。
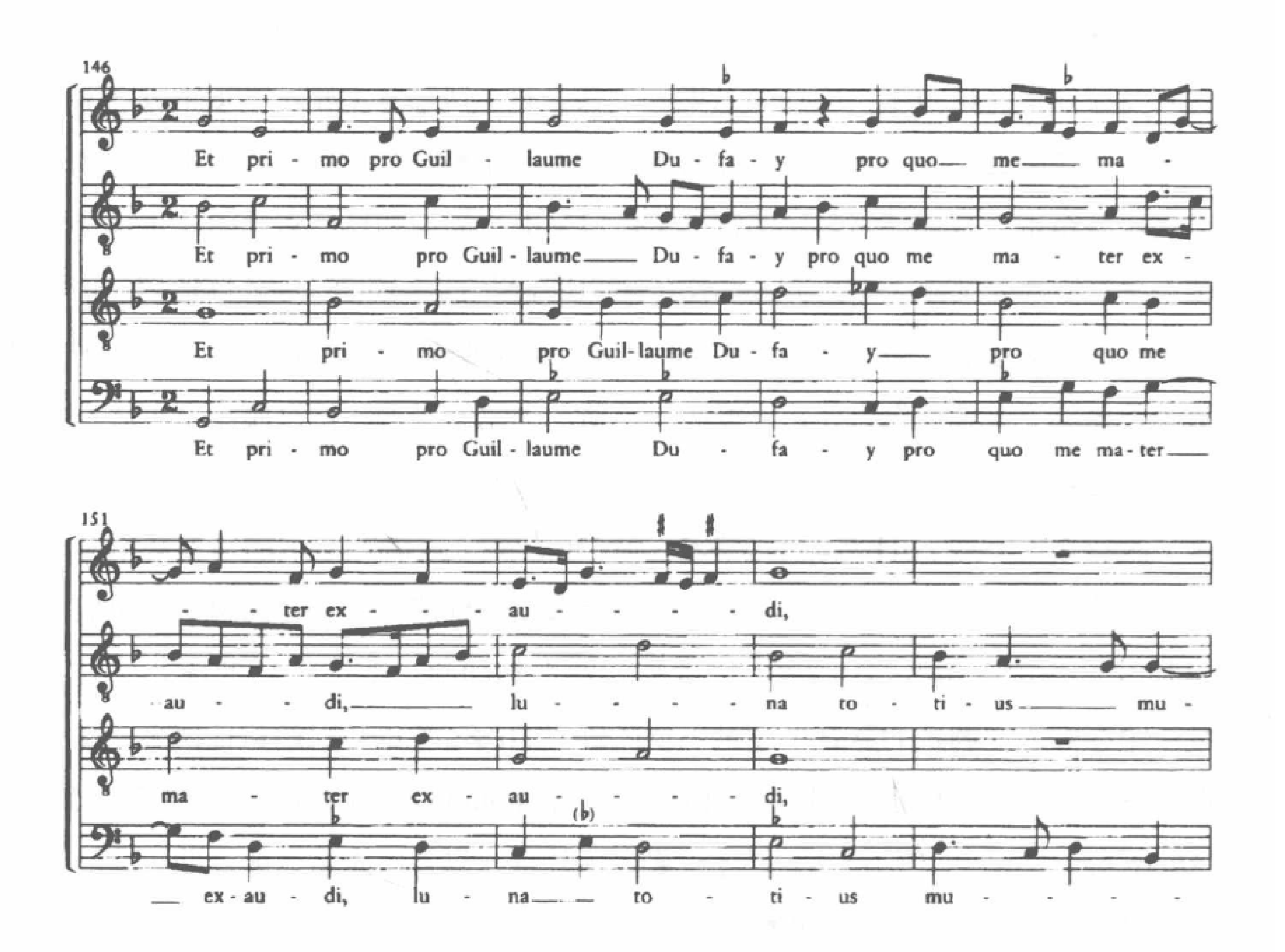
101
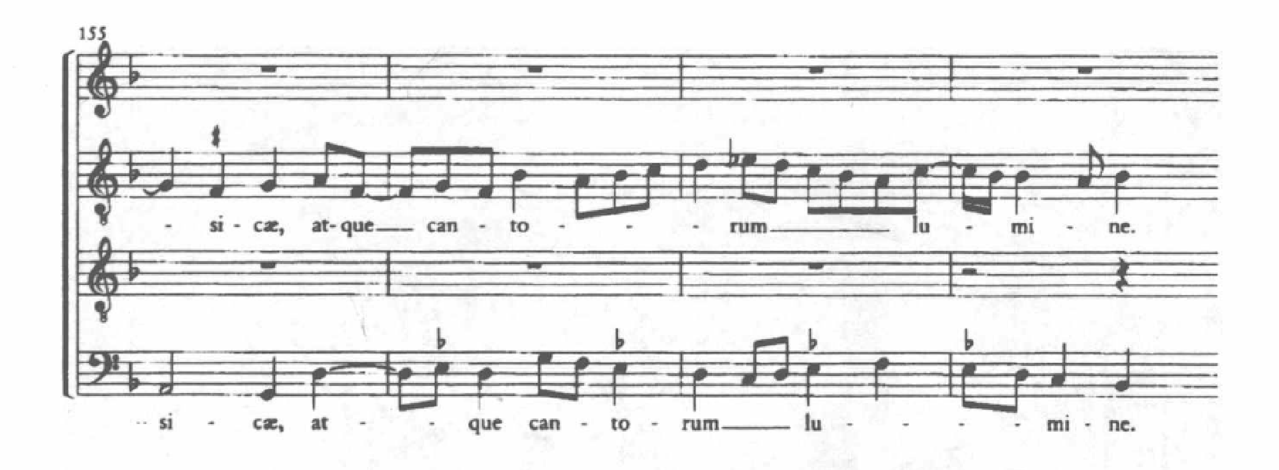
迪费死于1474年11月27日，临终前已相当富有。我们幸运地知道其临终遗愿和遗嘱，还知道遗嘱执行人对他的财产做了怎样的安排。他的财产总价值是1822里弗尔[livre]，这相当于班舒瓦（死于1460年，他成年后的职业生涯几乎全在好人菲利普的宫廷里度过）遗产价值的两倍多，其财产包括现金、银器、珠宝、家具、书籍等，其中有圭多·达雷佐[Guido d'Arezzo]的《辨及微芒》[*Micrologus*]、维吉尔的诗集、马丁·勒弗朗的著作以及一本古老的歌曲集。迪费几乎拥有班舒瓦所有的一切类似财产，除了一匹马。

声望和性格

晚年的迪费深受尊敬。对此不妨举个例子，时仍年轻的孔佩尔[Loyset Compère]在他那首非常著名的经文歌——《纯良至善》[*Omnium bonorum plena*]（约作于1460年代末或1470年代初）的文本中请求圣母护佑当时最负盛名的十四位音乐家，包括班舒瓦、奥克冈、廷克托里斯、某位德普雷[Des Prez]（有可能是若斯坎·德普雷，或勃艮第歌唱家帕斯奎·德普雷[Pasquier Despres]）等人。迪费作为唯一入选的同时代作曲家，赫然名列第一位，并被描述为“乐海之月、歌手之光”[luna totius musicae atque cantorum lumine]（谱例7–7）：

谱例7–7：孔佩尔《纯良至善》，第146—158小节





佛罗伦萨的管风琴师斯夸尔恰卢皮[Antonio Squarcialupi]在1461年5月1日致迪费的信中以特别的方式向他致敬，称他为“当今时代最伟大的锦上奇葩”，并告诉他：洛伦佐·德·梅迪奇“以为汝之音乐美妙至极，令人沉醉倾倒，在对汝之艺术倍加推崇之余，更将汝奉为教父”。[1]在这封信里，写信人还恳求迪费为洛伦佐新近完成的一首诗作谱曲（即使迪费确曾效劳，这首音乐也已失传）。 102

不过迪费的名声衰退得也很快。到了1500年前后即迪费逝世一个代季时，他的大部分音乐已被遗忘。可以肯定，他的音乐已不再被频繁抄写，而且，堪称流行趣味“晴雨表”的新兴出版业也几乎完全排除了他的作品。如果说关于迪费音乐的的记忆仍会在某处盘旋的话，那就只有理论家的著作里了，他的音乐片段还会被引证为复杂节奏节拍的曲例。

想要试着勾勒某位十五、十六世纪作曲家的性格，这往往非常困难：纵能名垂瀚史，其生平事迹终究也只能像在儿童绘本读物中那样被最大程度地简化为轮廓性的线条（时间、地点、事件），而代表作曲家人格特性的“色彩”和“阴影”却荡然无存。在很多时候，我们面对的是一些没有面孔的名字。或许我们可以从迪费墓碑上的图像上得知他的相貌（图7-2，请留意下方角落里迪费名字的拼写方式：先是音节“Du”，紧接着是一个记写为长音符[longa]的“*fa*”，然后是字母“y”，这表明他的名字需要被读出三个音节）。

不过，或许迪费性格中的某些方面也确实传向了后世。他渴望得到圣俸的决心、还有他摊上的麻缠官司，至少表明了他的商业头脑。此外，他在1430年代频繁往返于教廷礼拜堂和萨瓦宫廷之间的经历，也表明他是一位善于观察政

1. 引自 Fallows, *Dufay*, 76。



图7-2　迪费的墓碑

治风向的作曲家。或许他退回到康布雷主教座堂的事实表明，政治风波的强大影响干扰了他的舒适境遇。最后，这位富有教养、禀赋卓越且为欧洲世界所公认的天才（他在1420—1430年代与欧洲那些举足轻重的政治领袖们关联密切）对于后半生在主教座堂（尽管这是北欧最大的教堂之一）从事的业务感到心满意足。显然他意识到了自己的价值，并乐于看到自身价值得到了实现。

103

第八章
文档中的史料：薪俸明细与财产清单

如果我们想重构迪费或同时代任何其他作曲家的生活，那我们应该去哪里搜集资料，又该如何搜集呢？有些时候，传记性的边角资料可以从音乐中觅得。例如，我们可以推测迪费在1420年代与马拉特斯塔家族保持着密切交往，因为他写过一系列作品用于庆祝该家族三位成员生活中的重大事件。不过总体说来，音乐本身在这方面的帮助不太大。 105

为此，我们需要查阅历史档案，需要求助于有几百年历史的储藏室，求助于供养过作曲家及其他音乐家的众多机构的日常记录，存放于王宫、市镇部门、大小教堂、无数条道路所通往的机构，各类津贴的发放部门，以及教廷机构。在这些档案中有我们需要找寻的薪俸明细册、书信、主教座堂及联合会教堂各分支部门的会议纪要、圣俸申请表，郑重颁发的特许状，以及反映日常生活细枝末节（小到租房、大到诉讼）的各类文档。

我们将在这一章里审视出自十五世纪的三个档案文献：两个薪俸明细册和一份迪费藏书的清单。在第十二章里，我们将尝试基于满眼术语的两份法律告示来重构廷克托里斯的生活片段。

两本薪俸明细册

这两个文书形成于十五世纪的不同时期，出自意大利南北两个地区。我们先看容易阅读的一份。

世纪中叶的那不勒斯

图8-1是一份薪俸明细册中的一个页面，来自那不勒斯阿拉贡宫廷财务部。这些条款是用加泰罗尼亚语[Catalan]书写的，这是阿方索一世[Alfonso I]宫廷财务部的官方语言，他在1441年成为那不勒斯国王之前就已经统治了阿拉贡王国（形成于操加泰罗尼亚语的巴塞罗那）。这份明细册记录了受雇于国王的五位仆人的薪俸支付记录，记录于1448年12月13日，判定的依据是第一行出现的文字：“条目/（1448年）12月18号当日”，显示年份的证据在前一张对开纸上。[1]

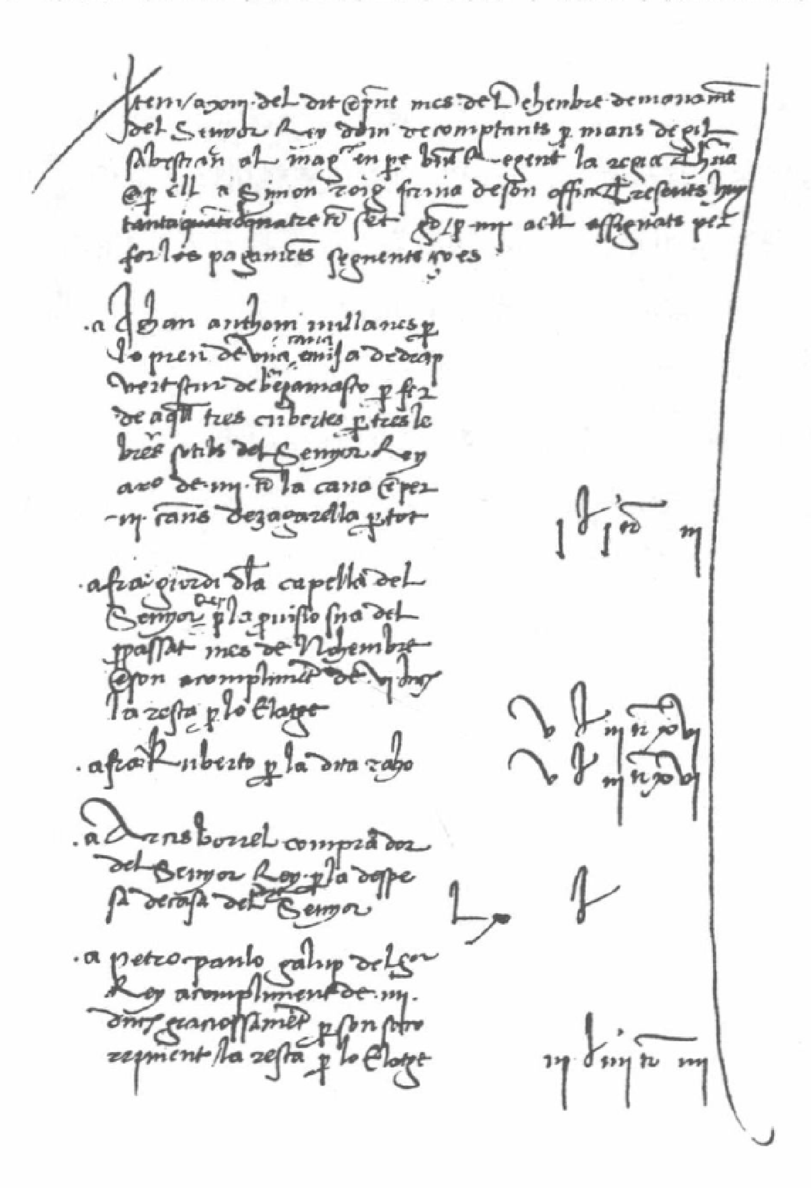


图8-1　存档的薪俸明细册页面，那不勒斯阿拉贡宫廷，1448年（那不勒斯国家档案馆）

1. 这份文档被保存在那不勒斯国家档案馆[Archivio di Stato, Naples]古代财务文札部[*Tesoreria antica frammenti*], St. 227, vol. XIII, fol. 12r, 在翻译这份文献时，抄写员所用的略语被以斜体字补全。

自页面中部起出现了支付给两位礼拜堂雇员的薪俸： 106

发放给国王礼拜堂雇员弗拉·希奥迪[Fra Giordi]，其上月（11月）薪俸总额为6杜卡特[ducats]，扣除工资税后所剩金额为：

5杜卡特+3塔伦托[tarì]+16格拉纳[glani]

出于同样缘由，发放弗拉·鲁韦托[Fra Ruberto]之薪俸亦为：

5杜卡特+3塔伦托+16格拉纳

在讨论这份文献的实质意义之前，我们应该先关注这张对开纸的页码：ccccl.（这个页码在这份副本中没出现），显然这是一份篇幅极长的档案（至少由四百五十张对开纸组成），可能其中包含了一整年值得记录的东西。然而由于岁月的腐蚀，火灾、地震、战争等灾难造成的毁坏，以及废旧档案（在其已被时人当作废纸、却尚未被后人视为历史文献期间）常被用作包装纸这一习惯的共同作用，导致这份长大的卷册只留下了一些片段。不幸的是，这种情况并非个例，而是常有发生，不仅某些对开纸张经常无处寻觅，就连整卷、整批套册、 107 整个屋子的档案都会失踪。因此，档案研究在很大程度上依靠运气，某些东西碰巧留下了，某些东西则没有留下。而且同一机构的档案卷宗在年份上若出现断层也属常见，有时是十年中缺了三五年，有时是某个世纪中缺了一个代季，有些机构则是什么档案都没留下来。

上文提到的薪俸支付记录表明，希奥迪和鲁韦托都是圣务员（从其名号中的"弗拉"一词可知），供职于那不勒斯王室礼拜堂。1448年11月在职，而且，从12月中旬有支付记录存档这一点可以推测，他们至少在12月中旬仍然在职，因为通常王廷雇员总是效劳在先、领薪在后。此二人的月俸均为六个杜卡特，但要缴纳四个百分点的税金，所以实际领受的薪俸是五杜卡特三塔伦托十六格兰纳。这个包含三级的货币体系（它是当时流行的众多货币体系之一）的运作机制如下：1杜卡特=5塔伦托，1塔伦托[tarento]=20格兰纳，1格拉纳=1/600盎司

黄金。最后还要说明一点，虽然希奥迪和鲁韦托都是王室礼拜堂雇员，但他们都不是必备歌手，更确切地说，不是复调歌手。我们在第十三章会提到，王室礼拜堂并不是只雇佣歌手。

十五世纪初的布雷西亚

图8-2的页面来自另一份存档的薪俸明细册，这份文献来自马拉特斯塔王朝潘多夫三世[Pandolfo III]的宫廷，[1]该王朝在1404年到1421年中期一直是意大利北部城市布雷西亚的统治者。

> 1416年
>
> 赐予伟大领主之御用歌手——法国人贝尔特拉姆[Beltramus]。3月17日，由御用会计——佛罗伦萨人约阿希姆[Joachim]发放，并由其竭诚记录于新制绿皮书中，归档并题写于第5张对开纸上。此款项系上述歌手之月俸：
>
> 11里拉[lire]+4先令[shillings]+0便士[pence]

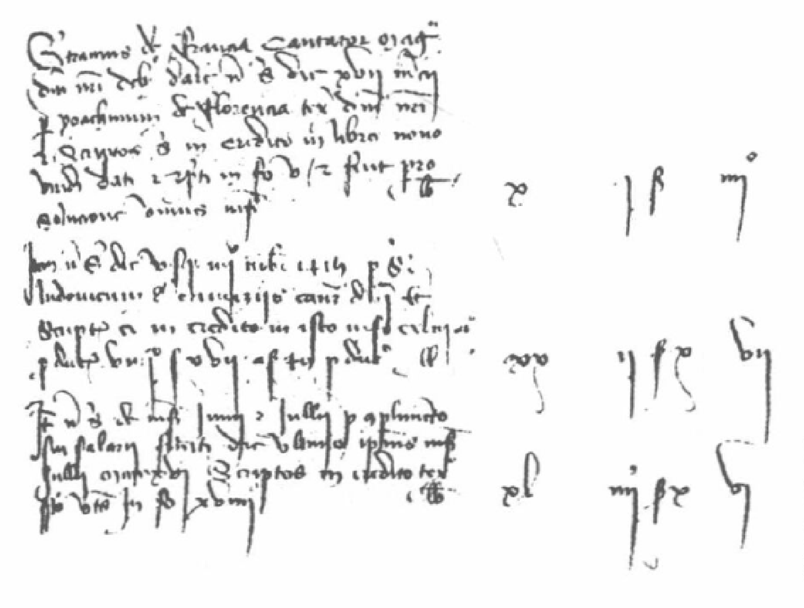


图8-2 存档的薪俸明细册页面，马拉特斯塔潘多夫三世的布雷西亚宫廷，1416年（法诺国家档案馆）

1. 这份文档被保存在法诺国家档案馆[Sezione dell'Archivio di Stato di Fano]的《马拉特斯塔家族守则》[*Codici malatestiani*]中，vol. 58, fol. 114ᵛ。

这份笔迹出自宫廷簿记员——佛罗伦萨人焦阿基诺[Gioacchino]之手，其中不时会出现一些拉丁文缩略语，[1]这份明细册初看起来极难辨认。此外，它还有其他一些引人注目的异样之处。出纳员标注说这条记录是出自“新制绿皮书”的第5个对开页面，这表明这条记录应是誊写的二手记录。事实上，这个页面所出自的《马拉特斯塔家族守则》第58卷是一份总账文件，它不仅汇总着出自一个个记录员之手的各种分散记录，还以一份清单汇总了同一职位上若干名职员的笔迹。这是档案研究者梦寐以求的文献资料！ 108

在当时还流行另一种货币体系，比如英国使用的三级货币体系：里拉[lire]-索尔第[soldi]-帝国便士[denari *imperiali*]，其中1里拉=20索尔第，1索尔第=12便士。这种货币体系也只是近来才被废弃的。显而易见，货币体系之间的差异会导致一些麻烦，即我们不方便比较贝尔特拉姆1416年在布雷西亚所领薪水，与希奥迪和鲁韦托1448年在那不勒斯所领薪水之间的价值差异。这不仅需要考虑三十年间可能出现的通货膨胀，以及两个地方在生活成本上的差别，而且我们还必须考虑那不勒斯杜卡特和帝国里拉之间的汇率关系。不过，档案文献依然为我们提供了重要的援助，因为十五世纪的银行家和商人留下了一些关于货币汇率的笔记，因为他们在处理日常业务时也需要面临如上所说的问题。正是通过这些档案我们获知，在十五世纪中叶，1杜卡特相当于3.2里拉。于是，从文献看来，希奥迪和鲁韦托的薪俸是贝尔特拉姆的1.5倍。

现存的文书记录中没有太多关于贝尔特拉姆的信息，我们知道这位贝尔特拉姆·费拉居是作曲家兼歌手，是经文歌《法兰西贵族》（第七章已论述过这首经文歌）的作者。但如果把这条记录放到历史语境中审视，就会产生更多意义：第一条关于贝尔特拉姆在布雷西亚的记录是在1415年11月4日，记录显示他被赐予了22里拉17索尔第的薪俸，依据月薪11里拉4索尔第这一标准计算，这应该是他两个月的收入。有关贝尔特拉姆的支付记录后来还有四次，分别是1416年3月17日（图8-2）、4月16日、6月20日（5—6月合并支付）、7月3日。考虑在最后一次支付的前两个星期，贝尔特拉姆才刚领过一次薪水，故而可以猜

1. 但凡不是最有经验的古文字学家，都必须参考卡佩利[Cappelli]的《拉丁语及拉丁文缩略语词典》[*Dizionario di abbreviature latine ed italiane*]，否则便难以开展工作。

测最后一次应当是对7月份薪水的预支。通过把这些记录串联起来，并结合“服务在先、领薪在后”的常规（尽管存在7月3日预支的情况）来推算，可知贝尔特拉姆应该是在1415年9月初来到布雷西亚宫廷任职，并在1416年7月底离开的。没有1415年12月和1416年1—2月支付记录这一事实，未必意味着贝尔特拉姆此间曾缺席在外，而很可能只是我们恰好没有这几个月的记录而已。

因而总的来说，在贝尔特拉姆履职的十一个月内共有四次[应为五次，疑为原著之误]支付记录。当我们又从别处搜集到一些档案资料时，一幅包含事项、时间、地点等基本要素的贝尔特拉姆职业生涯图景便会逐渐浮现出来。

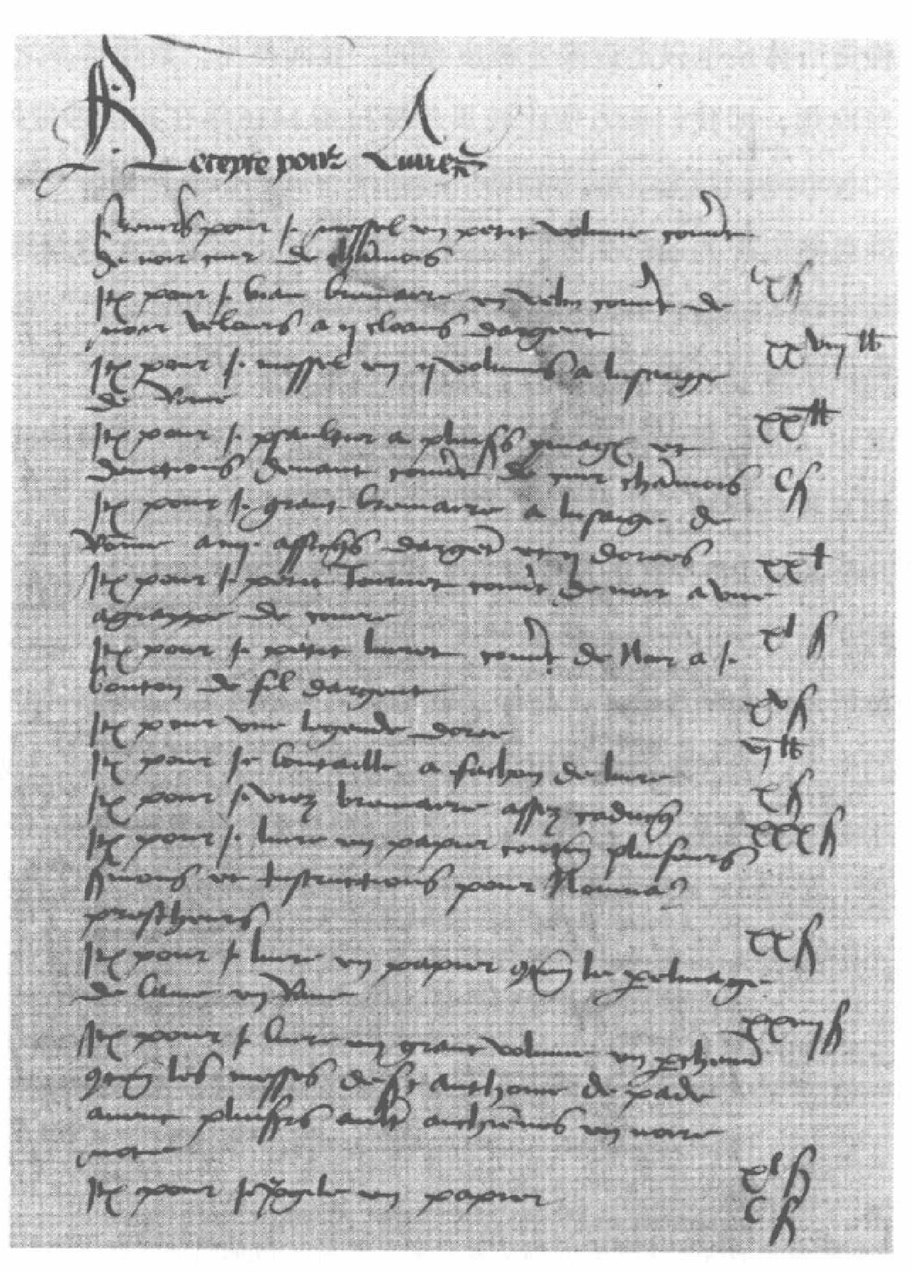


图8-3　取自迪费图书馆的财产清单，1474—1476年（藏于里尔北部档案馆）

迪费的藏书

109

我们现在转向迪费财产明细册中的藏书目录，图8-3显示了这份资料的第一个页面。[1]如果谁想尝试着辨认一番用法语书写的潦草字迹，这倒是个不错的机会。下面这段译文对应的是它的标题和前两条记录（它可以帮助读者从英语再翻回法语去辨认那些笔记）：

书籍收据

首先是一本袖珍天主教祈祷书，黑色羚羊皮封面　　lx sous

一个物件，用于一本装帧精美之每日祈祷书上，　　xxviij livres
包在牛皮纸中，外表为黑色天鹅绒，带有两个银钩。

（可见生活中并非事事容易啊！）

档案学者的品性

110

从上文对档案文献的简要浏览中我们可以总结出几个要点。首先，那些在工作中要使用这些档案的人必须熟练掌握档案涉及的语言，并有能力破解那些在书写时没指望让别人看懂的笔迹。其次，他们必须要有充分的时间。通读几千条支付记录或几百封书信，可不是一朝一夕就能完成的。档案研究者处理一个小项目通常要花好几个月，处理一个大项目要花好几年时间。再次，档案学家必须要有耐心！有时他们连坐好几天也找不到任何直接有助于研究课题的东西。

最后，档案学家还需要运气。他们在寻求发现那些不为人知的材料，即便

---

1. 图片取自 Wright, “Dufay at Cambrai”，214。这份清单保存在里尔北部档案馆，4G 1313, pp. 6—7, 66。

不是任何人都不知道，至少也是行内人不知道的东西。（音乐学家往往从历史学、社会学、经济学领域的研究中获得档案线索，或是从当地某位友善的档案员那里打探一些内情。）有时学者们完全找不到档案，这要么是因为它们本就不存在（只有搜查无果时才能确信这一点），要么是没人知道它们的藏身之所。举例来说，如果某位亲王的礼拜堂歌手陪伴他参加了一次战役，那么关于这些歌手的支付记录就不会在礼拜堂的登记簿里，而是会在“军费开支”里。归根结底，档案研究有点像俗话所说的“大海捞针”，成功的档案学家不仅要拥有侦探般的敏锐洞察力，还要尽可能多地学会在档案文献不翼而飞之前对它们加以组织整理。

附言：新年日

就像我们在第七章读到的那样，当佛罗伦萨举行圣母百花圣殿落成典礼时，以及在1436年3月25日庆祝圣母领报节时，他们同时也在庆祝新年日。虽然有些地方是把元月一日当作新年日（因为这个时间正好与割礼节重合，故而在十六世纪以后越来越多地被当作了新年日），但这个节日在十五世纪却无论如何不是被普遍认同的：威尼斯是在3月1日庆祝新年，大多数法语区会在复活节开酒庆祝，或许更受欢迎的做法是把圣诞节12月25日当作新年日。更加添乱的情况在于，同一个城市里的不同部门有时认定的新年日也不一样，尤为特别的是，公证人协会经常是比照播谷日来逆推新年日的。因此档案研究者必须警觉的是，（比方说）教皇通过他的法庭（他们是在圣诞节过年）在1452年12月27日给法国国王（他在复活节过年）写了一封信，却在1451年3月3日收到了回复，而实际上回复的时间是比写信的时间晚了九个半星期。解决这个麻烦的办法是把两封信的日期都按现行历法（即以元月1日为新年日）进行转换。于是，教廷的发信日期是1451年12月27日，而王室回信的日期是1452年3月3日。

第九章
弥撒套曲和晚祷音乐

如果说十五世纪上半叶最伟大的风格创新在于三和弦确立为了复调的支柱性根基，那么在体裁领域的最大创新无疑是五乐章定旋律弥撒套曲的出现。不过，在追溯它的发展脉络之前，我们应该首先对弥撒仪式的基本结构有所了解。 112

弥撒仪式的结构

作为对圣餐仪式（最后的晚餐）的纪念，弥撒仪式在基督教的礼拜仪式中处于中心地位。图表9-1罗列了它的组成部分。

首先需要做两个方面的区分。一、有些弥撒项目是唱圣咏的，还有一些则是以单声风格来诵唱或吟咏的，旋律中只有微弱的起伏，只有前一种会作为复调弥撒曲的基础；二、弥撒项目有专用的和常规的之分。专用弥撒的文本和旋律会随节、日的不同而发生变化（因此每首专用弥撒曲都适合于某个特定节日），而常规弥撒的文本却是在全年的礼拜仪式中都保持不变的（虽然旋律未必不变）。虽然作曲家从来没有忽视过专用弥撒曲的创作（伊萨克和伯德都在这一领域中留有经典作品），但将五个常规弥撒曲（慈悲经、荣耀经、信经、圣哉经、羔羊经）联合组成五乐章套曲的做法，在十四世纪以后却成了作曲家普遍关注的焦点。

我们需要在脑海中牢记三个要点。首先，虽然现今的音乐会和唱片录音都习惯于将十五、十六世纪的五乐章复调弥撒套曲的各个乐章接连地表演出来（仿佛它们是交响曲和弦乐四重奏那样的多乐章套曲），但实际上这些弥撒曲是被构

图表9-1：弥撒仪式的结构

以圣咏风格演唱的部分		以说白或吟咏风格诵唱的部分	
专用弥撒	常规弥撒	专用弥撒	常规弥撒
1. 进台经			
	2. 慈悲经		
	3. 荣耀经		
		4. 短祷	
		5. 使徒书	
6. 升阶经			
7. 哈利路亚（有时也用连唱曲[Tract]）			
8. 继叙咏（在特伦托公会以前是标准）			
		9. 福音书	
	10. 信经		
11. 奉献经[Offertory]			
			12. 奉献者的祷告
		13. 献礼经[Secret]	
		14. 颂谢辞[Preface]	
	15. 圣哉经		
			16. 感恩经[Canon]
			17. 天主经[Pater noster]
	18. 羔羊经		
19. 圣餐经[Communion]			
			20. 圣餐经后的祷告
	21. 弥撒礼成[Ite missa est]（或我等颂赞主[Benedicamus domino]		

思为礼仪音乐的。因此，在（比方说迪费、若斯坎或帕莱斯特里纳弥撒曲中的）荣耀经乐章之后，会接着出现短祷[collect]和使徒书[epistle]的吟诵、升阶经[gradual]、哈利路亚、用于特定节日的继叙咏的歌唱，以及福音书[gospel]的朗

读，然后才会引出（上述某位作曲家的）信经乐章。[1]

其次，任何既定节日中所唱的圣咏在音乐上是彼此无关的，我们不要指望从某个特定节日的常规弥撒圣咏之间找到旋律上的什么联系。实际上，只是在十三和十四世纪期间，常规弥撒的某些圣咏之间才可能有某种联系，并被组合为弥撒套曲——我们在现今的某些礼仪手册中会发现这种情况。 113

再次，虽然我们习惯于重点考察复调弥撒曲的杰作，但在我们当前讨论的断代里，日复一日用于日课和弥撒的音乐却是圣咏，甚至在最宏伟的大教堂和最富有的宫廷中也是如此。实际上，直到十五世纪仍有作曲家谱写圣咏，在这些作曲家中不乏迪费这样的人物。大型的复调弥撒曲通常是为某些特殊场合而作的。

十四世纪的遗产 114

为了更好地理解十五世纪上半叶的作曲家所取得的成就，我们应该再次反观“新艺术”，并简略考察一下十四世纪中叶的弥撒曲创作情况。

马肖的弥撒曲

马肖的《圣母弥撒曲》[*Messe de Nostre Dame*]如今被公认为十四世纪中叶最著名的弥撒曲，它之所以如此重要，是因为它是现知最早有意将常规弥撒所有部分（包含“弥撒礼成”一句）组成一个整体的完整弥撒套曲。不过尽管我们推测这部弥撒曲是在一个相对集中的时间点上创作，而且其中包含着一个循

1. 在最近的一些唱片中，也有尝试在复调常规弥撒的各乐章之间适当穿插专用弥撒圣咏（或依据那些圣咏而配写的复调）者，比如若斯坎的《引吭高歌弥撒曲》[*Missa Pange lingua*] (Ensemble Clement Janequin and Ensemble Organum, Harmonia Mundi HMC 901239)；路德福德[Nicholas Ludford]的《神圣庄严弥撒曲》[*Missa Benedicta et venerabilis*] (The Cardinall's Musick, Academy Sound and Vision CD GAU 132)；马肖的《圣母弥撒曲》[*Messe de Nostre Dame*] (Taverner Consort, EMI CDC7 47949 2)。上述最后一张唱片中还包含了一些念白性的弥撒环节。

环出现而不只是在套用公式的六音旋律动机，但它的各个乐章在音乐上并没有非常明显的统一性：慈悲经、圣哉经、羔羊经和“弥撒礼成”一句都用了等节奏型模式，但这些乐章都建立在不同的圣咏上；荣耀经和信经则是自由建构的，没有使用等节奏型技术，也不曾援引圣咏曲调作为“定旋律”；头三个乐章终止于D音上，而后三个乐章终止于F音上。如果说我们能够在整个弥撒曲进程中感受到某种统一性的话，那么这种统一感可能更多是心理上或情绪上的，而不在于别的方面。

马肖将常规弥撒各部分视为一个整体来构思的做法并没有很快引起注意。十四世纪和十五世纪早期的大部分弥撒音乐仍满足于单乐章的创作模式，这些单个的乐章会被存录在一个手抄本上，其中汇集着所有的单乐章弥撒曲，如所有的荣耀经，所有的信经等。想来某个希望所有常规弥撒通篇都有以复调形式来演唱的唱诗班指挥，会从这些谱写好的乐曲中挑选某些来使用。

“合成性”套曲

有少量复调弥撒曲以套曲形式被保存下来，但起初它们并没有被构思为套曲：所谓的《图尔奈弥撒曲》[Tournai Mass]（创作时间早于迪费）、《图卢兹弥撒曲》[Toulouse Mass]、《巴塞罗那弥撒曲》[Barcelona Mass]、《索邦弥撒曲》[Sorbonne Mass]就属于这种类型。除了《索邦弥撒曲》在羔羊经里重温了慈悲经和圣哉经的素材之外，其余的弥撒套曲在乐章之间均没有体现音乐上的联系。更有可能的是，它们反映了唱诗班指挥在编订弥撒套曲时的常规做法，也就是说，这些弥撒曲是被“编”为一套的。

十五世纪初的弥撒曲
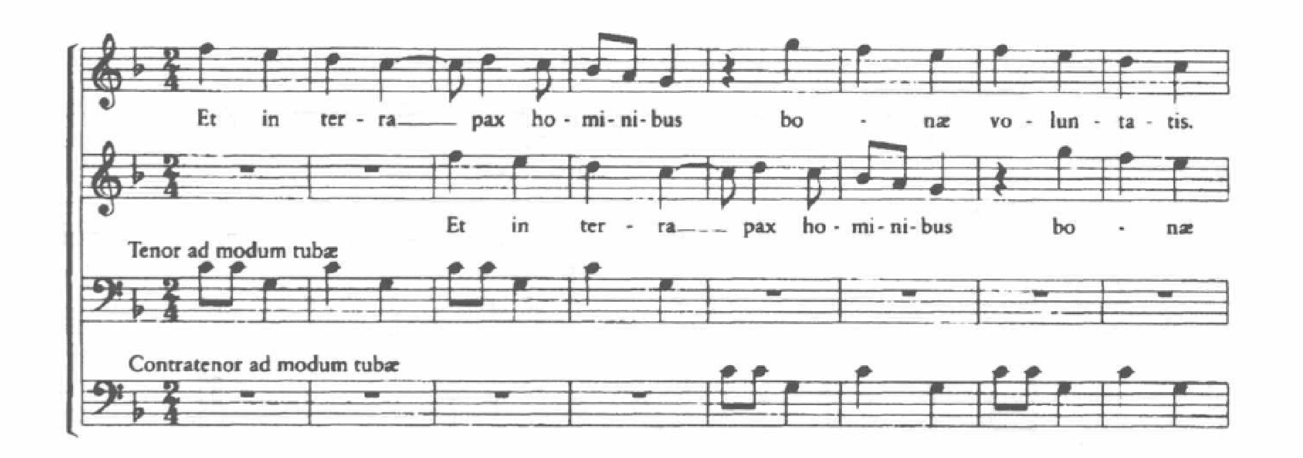
虽然作曲家们在十五世纪头十年里继续创作着单乐章的弥撒曲，但同时他们也开始关注单乐章以外的形式。他们首先考虑的是两个乐章的弥撒套曲：把荣耀经和信经连在一起，或是把圣哉经和羔羊经组合成套。再后来，他们的视
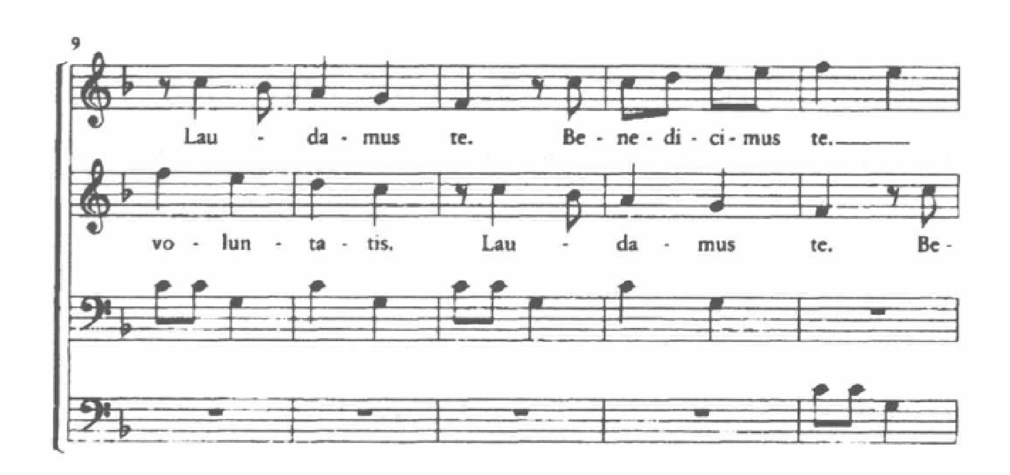
野逐渐放宽，开始把常规弥撒的所有部分组合成套。与此同时，以什么技法来使纳入套曲的各个乐章体现统一性，也越来越成为一个被关注的问题。我们现在就来关注这项课题的推进过程，需要提请注意的是，这未必是一条从简到繁、从隐晦到明显的直线进程。事实上，在1420—1430年代有各种各样的关联技巧，甚至同一位作曲家也会尝试不同的方式。 115
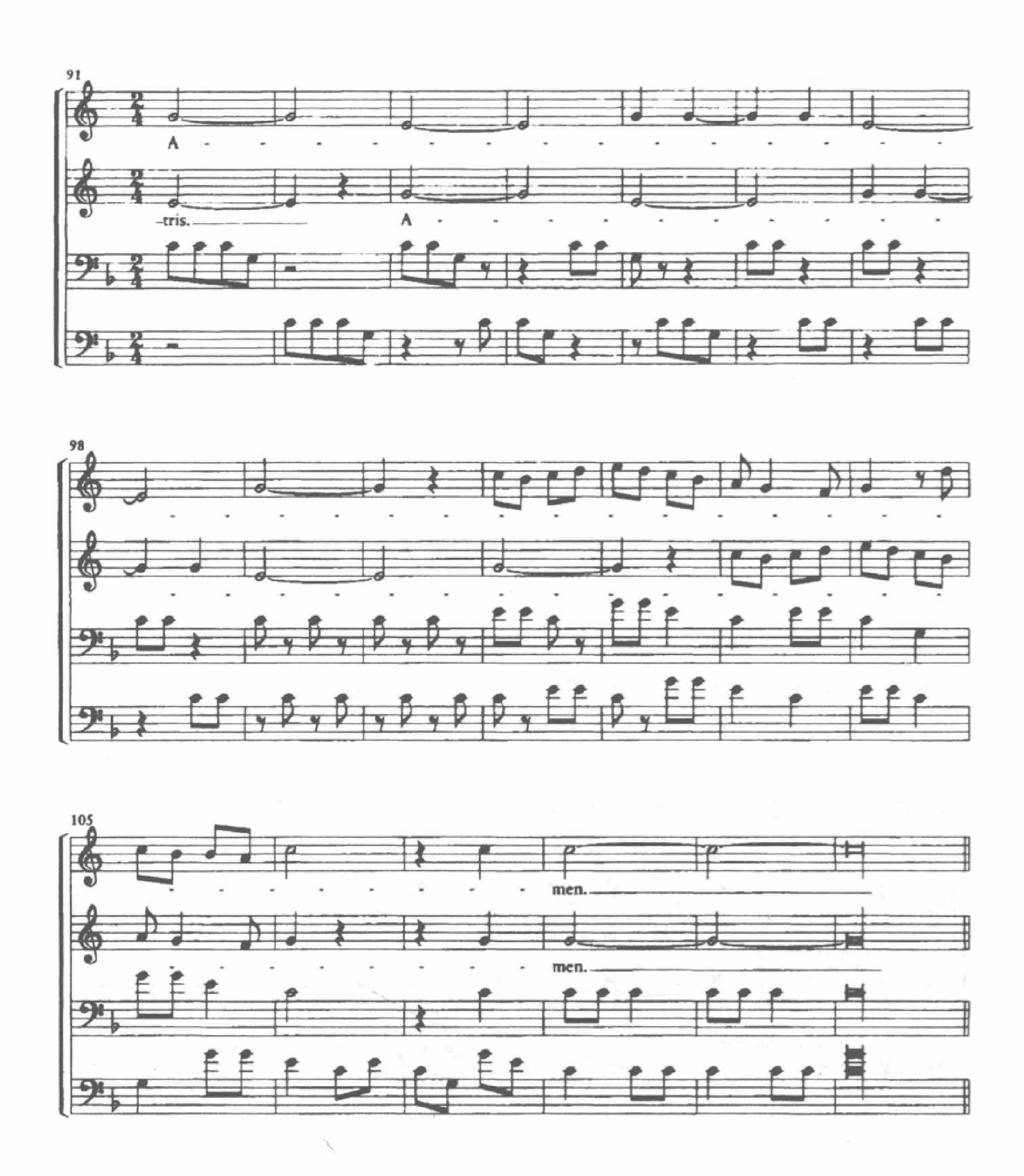
单乐章弥撒曲

单乐章弥撒曲最著名的例证，当推迪费的经典之作《号角音型荣耀经》[*Gloria ad modum tubae*]，其中两个低声部在模仿小号吹奏号角音型，而上方两个声部则以卡农形式相互模仿（谱例9–1）：

谱例9–1：迪费《号角音型荣耀经》，第1—13、91—110小节







116 谱写单乐章弥撒曲的观念如此深入人心，以至于不仅迪费和班舒瓦都写作了大量此类作品，而且直到1430年代末期，仍能持续可见汇编单乐章弥撒曲的抄本。

双乐章弥撒曲

作曲家以两种方式来谱写双乐章的弥撒曲。一种是我们“猜”出来的技术，之所以这么说，是因为我们只能推测而不能断定两个乐章就是被构思为一套的。

在这种情形中，两个乐章虽然没有显在的动机性关联，但二者在谱号（它意味着音域）、调号、节拍量化法、声部数量、带有唱词的声部数量、调式结束音（不仅在乐章结尾处，也在重要的段落衔接处）这些方面都具有一致性。正是考虑到这些细节，我们推测约翰内斯·弗朗什瓦[Johannes Franchois]的荣耀经和信经是被构思为“一对”的（图表9-2）：

图表9-2：约翰内斯·弗朗什瓦，成对组合的荣耀经和信经

	谱号/调号	量化方案	声部数目	结束音
荣耀经	$C_1 C_3 C_3$ / b b b	C	3^1	(G A) D
信　经	$C_1 C_3 C_3$ / ♮ b b	C	3^1	(G C) D

注：谱号右下角的小数字显示了C谱号所在的谱线位置，声部数目旁边的小数字表示带有唱词的声部数量，结束音一栏括号中的音名表示乐章内主要段落的结束音。

117

此外，这套作品两个抄本中的一个是把两个乐章直接排放在一起的，而另一个也将弗朗什瓦标示为这两个乐章的唯一作者。[1]
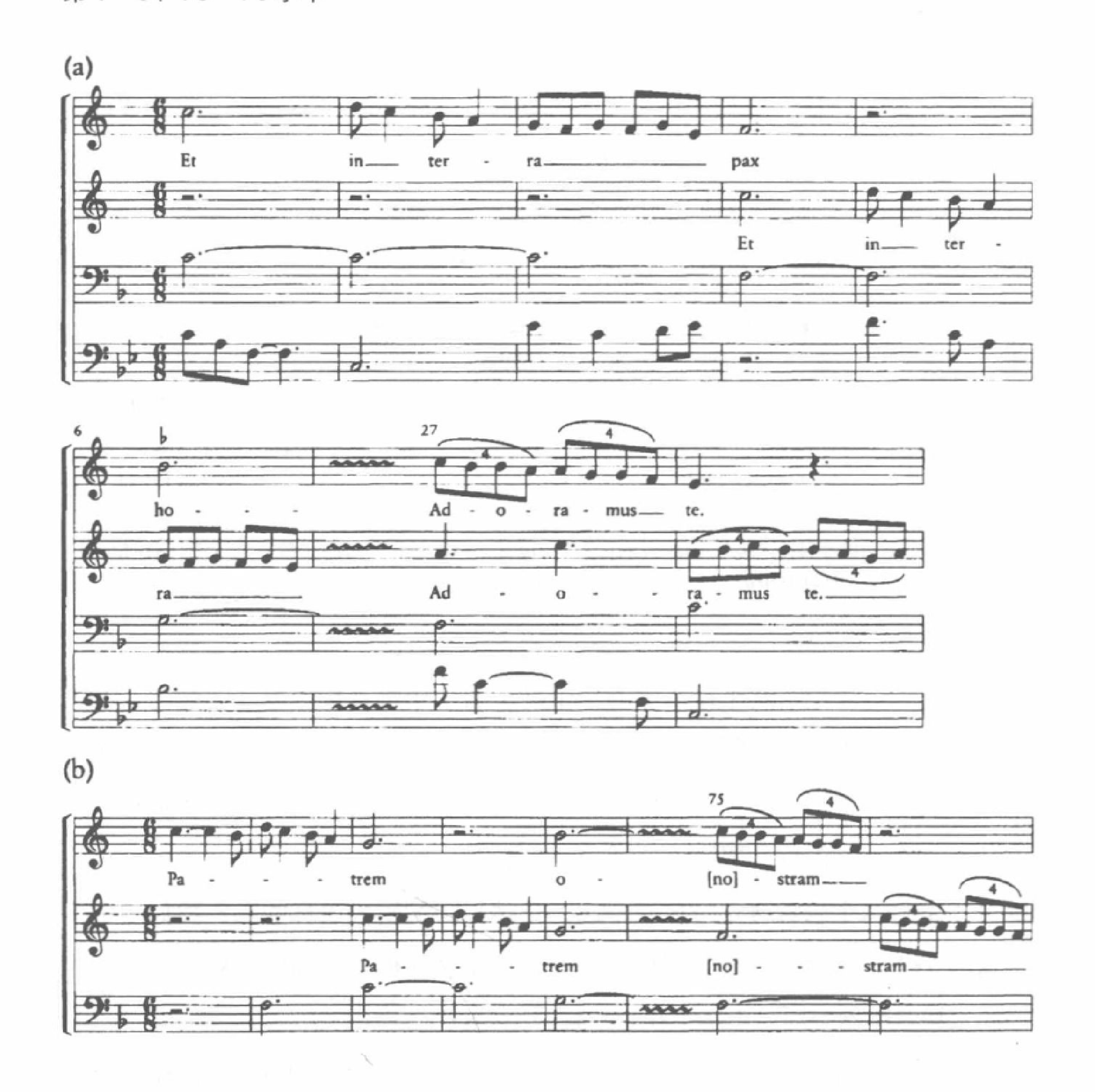
不过，这两个乐章之间的相似性并不能揭示有关创作行为的太多信息。弗朗什瓦是在同一时间写了这两个乐章吗？还是先写了一个，后来又加了一个？那个抄本将两个乐章接连排放在一起，是抄写员编辑成这样的吗？我们能否确定这两个乐章是由作曲家“写成”一对而不是由我们“归为”一对的？诸如此类的双乐章弥撒套曲总免不了受到猜疑。

双乐章弥撒套曲所用的第二个技巧是，在两个乐章间体现动机上的联系。谱例9-2出自佚名者所作的荣耀经和信经，它们也是被接连排放在一个手抄本中的，这些手稿是1410年代在塞浦路斯岛上的鲁西格南宫廷[Lusignan court]（此地受法国文化影响较深）抄写的。[2]

---

1. 这两个抄本分别是：Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS Q 15，抄写的时间大概是十五世纪第二代季间，地点在意大利北部；另一个抄本是Oxford 213。
2. Turin, Biblioteca Nazionale, MS J. II. 9.

谱例9-2：佚名之作：(a)《荣耀经》，第1—6、27—28小节；(b)《信经》，第1—5、75—76小节



118　毋庸置疑，这两个乐章是被构思为用于同一场弥撒仪式的。这两个乐章不仅以几乎相同的前导动机[head-motives]开头，而且还都在上方声部把它们处理成了对话方式。第27—28和75—76小节处，两个乐章之间的联系甚至是能被听出来的：在此，不仅两个乐章都改变了节拍量化方案，而且其节拍“齿轮”共同切换到了相同的旋律动机上，并都使用了类似的对话风格。然而即便是这样一部双乐章弥撒曲，仍引发了一些问题：一、为何只有《荣耀经》乐章包含了一个想必属于添加的第四声部？二、这两个乐章是在同一时期创作的吗？三、由于这两个
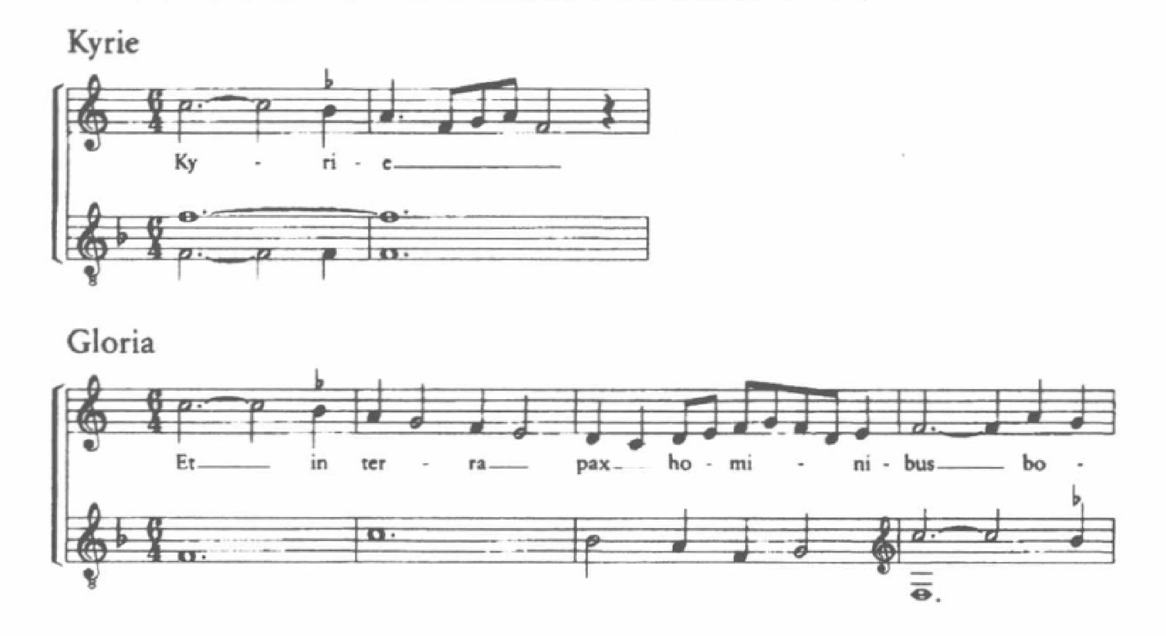
乐章都是佚名之作，我们如何知道它们究竟是不是出自同一位作曲家之手？
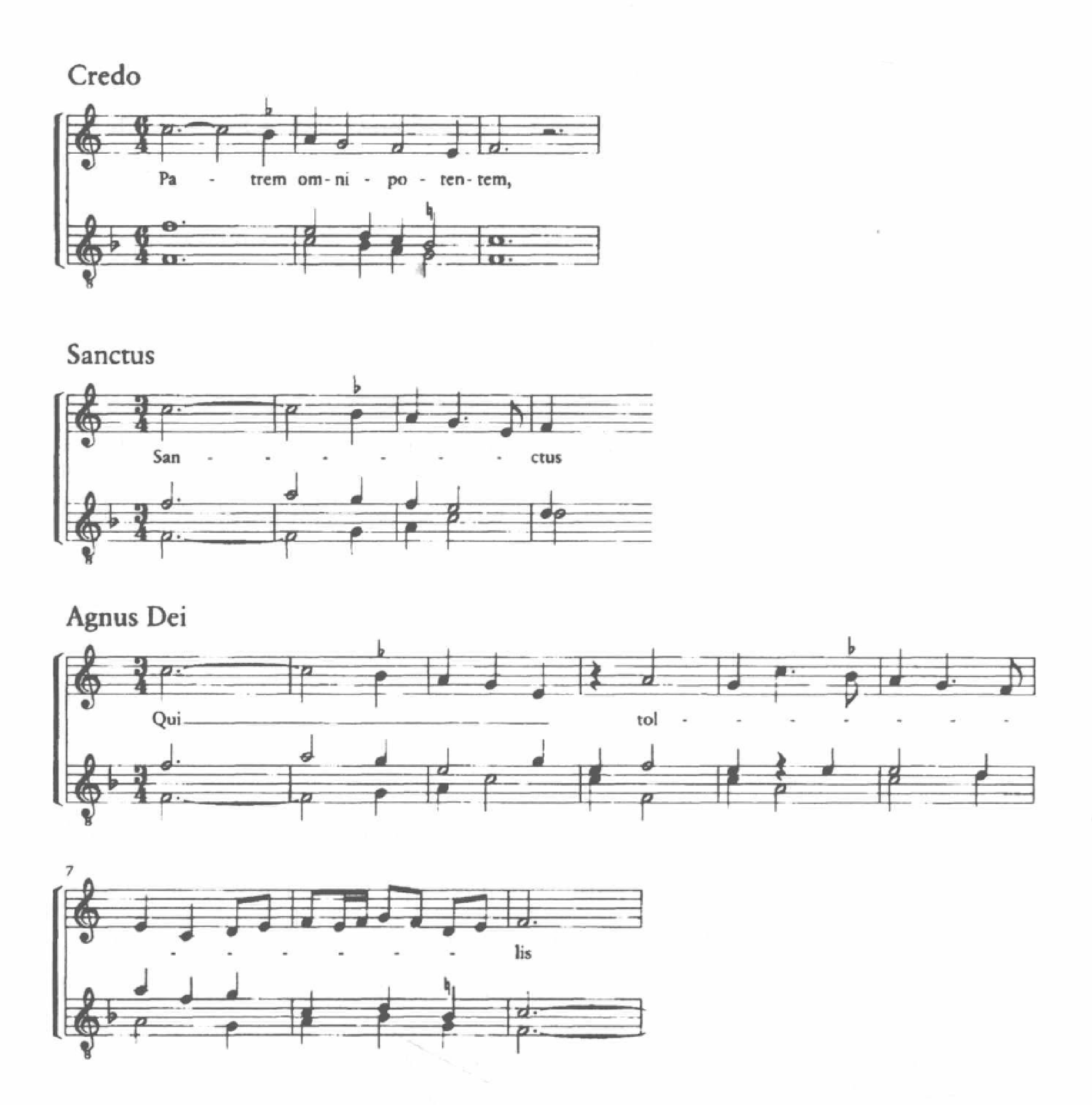
除了荣耀经和信经成对组合的情况外，另一种结对方案是把圣哉经和羔羊经放在一起。这两种组合方案都在一定程度上反映出，所被组合的经文在文本和结构上具有某些相似性。荣耀经和信经在两个重要方面显得特立独行：它们的文本都很长，这使得它们通常要采用音节式[syllabic]的诵唱风格；而且，它们的开头词句——“无上荣耀”[Gloria in excelsis]和“笃信上帝”[Credo in unum Deum]——都有祝颂的口吻。其后，二者分别会从“在世享受平安”[Et in terra pax]和“全能之神父”[Patrem omnipotentem]一句开始引入复调织体。圣哉经和羔羊经之所以会被联系在一起（有时也会加入慈悲经），是因为它们的文本都很简短，而且都是三部性结构。总之，“荣耀经-信经”“圣哉经-羔羊经”这两种结对组合的现象非常普遍，以至于在五乐章复调弥撒套曲中也有所体现。

五乐章弥撒曲

使多个乐章统合成套的技术后来被扩展到了整个常规弥撒的范围。谱例9-3列出了阿诺尔德·德·朗坦[Arnold de Lantin]《道成肉身弥撒曲》[*Missa Verbum incarnatum*]（这个标题出自于慈悲经中的附加段文本）五个乐章的开头，在这部作品赖以流传的三个手抄本中，这五个乐章都是被排放一起的：

谱例9-3：阿诺尔德·德·朗坦《道成肉身弥撒曲》，各乐章开头





119　　不出预料，各乐章有着一致的谱号和调号，而且每个乐章都有相同的结束音。此外，这些乐章还有一个共同（至少是相似）的前导动机关系网：圣哉经和羔羊经的三声部前导动机几乎完全相同，慈悲经、荣耀经和信经的前导动机密切相关，五个乐章体现出“亲缘性相似”[family resemblance]。而在此间，我们依然能够看到“结对组合”的构思：动机性联系在荣耀经和信经之间，以及圣哉经和羔羊经之间都非常明显，而且这种联系还被相同的节拍度量方案所加强。

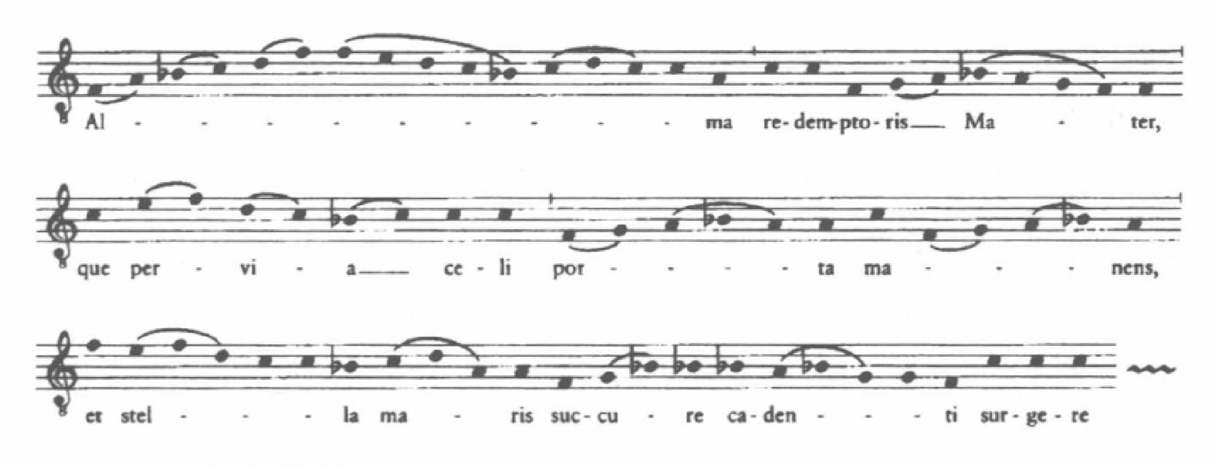
定旋律弥撒套曲：英国人的贡献

在作曲家们尝试以多种方式将常规弥撒各乐章组合成套时，英国作曲家（或许是供职于法国的那些）沿着这个方向迈出了一大步，并确立了一种在十五世纪剩余时间乃至整个十六世纪里都堪称“标准”（尽管也伴随变化）的写作程序——让五个乐章基于同一个既有的旋律，这样就确凿无疑（而且可被听出）地把各个乐章绑定在了一起，于是形成了所谓的定旋律弥撒套曲[cyclic cantus-firmus Mass]。我们不知道谁是这一写法的首创者，也不知它首次出现的时间。但可能性最大的人选，当是邓斯泰布尔、莱昂内尔·鲍尔[Leonel Power]和约翰·贝尼特[John Benet]，这是最早一批写作弥撒套曲的英国作曲家（有时会出现作者归属上的争议），而且他们有可能是在1420或1430年代初有了这种构思的。 120

鲍尔的《救主之母弥撒曲》

鲍尔根据圣母交替圣咏《救主之母》[*Alma redemptoris mater*]而作的弥撒曲最为明确和直接地运用了这种写法。这首弥撒套曲只有四个乐章留存，从荣耀经到羔羊经，《谱例集》第16曲给出了荣耀经和信经的谱例。鲍尔从这首交替圣咏中抽取了前两个乐句（谱例9-4），精确引用了每一个音符，并设计了一个节奏型（保持不变）来组织它们，然后用在每个乐章中：

谱例9-4：交替圣母经《救主之母》，只节选了鲍尔所引用的部分，移调至F音上[1]



1. 引自 Dunstable, *Complete Works*, 161。

鲍尔处理定旋律的方式可圈可点。首先，不仅乐章间各音符的节奏时值保持不变，而且旋律片段间休止的小节数也保持不变。于是，在每个乐章引入定旋律（出现在荣耀经和羔羊经的开头，信经的第37小节，圣哉经的第10小节）之后，定旋律声部的运作就如同等节奏型经文歌的支撑声部那样。事实上，鲍尔的弥撒曲像是一首巨大的等节奏型经文歌，其中的每一个塔列亚[即节奏序列]都建构了一个乐章。其次，鲍尔处理交替圣咏的方式似乎有点古怪，在鲍尔的支撑声部中，所引旋律的第16、17音之间有长达四小节（在荣耀经里是第17—20小节）的休止，这显得怪异，即便是在原始的圣咏曲调中，这两个音符也是处在同一个单词[redemptoris]的两个相邻音节[pto-ris]上。各乐章中这个唯一最大的关节点（其标志是改换节拍度量方案或声乐的配置方式）还把圣咏中的另一个单词[porta]也拆开了（位于荣耀经的第59小节处），而且，原圣咏曲调所具有的强烈调性感（F大调），在每个乐章的结尾处都被抹煞了。

不过，在圣咏曲调被用作复调音乐里的定旋律时，被任意拆解乃至失去其原有调式身份的情况是早已存在的。例如，在《圣灵降临/造物主之灵降临》中，邓斯泰布尔为了追求数字的象征含义，便牺牲了圣咏《造物主之灵降临》[*Veni creator spiritus*]的乐句结构。换言之，鲍尔及其同时代人乐于牺牲圣咏旋律的某些身份特征，来换取定旋律弥撒套曲中的某种统一性。这一做法的效应是，圣咏在复调创作中开始成为服务于审美和结构目标的从属性材料。

121

最后，我们或许还会注意到信经乐章的独特性：自第38小节开始，上方声部同时唱起了文本中不同部位的歌词。这种剪裁技术常见于这一时期的英国弥撒曲中。通过缩减文本的整体长度，作曲家可以把信经谱写得比平时更华丽一些。

虽然在各乐章里使用同一个定旋律的构思似乎很快就引起了普遍性的注意，但并非这一时期的所有弥撒曲都会像《救主之母弥撒曲》那样严格地处理一条既有的旋律。不妨以被归于邓斯泰布尔或鲍尔名下的《善主弥撒曲》[*Missa Rex seculorum*]为例，尽管每个乐章都采用了相同的定旋律，但这个定旋律的节奏在各乐章里却是变化的。在一首被归于邓斯泰布尔、鲍尔或贝尼特名下的《无题弥撒曲》[*Missa Sine nomine*]中，定旋律在每个乐章里都被重新装饰。由此显而易见，可供作曲家各显神通的余地还多着呢。

佚名之作《头颅弥撒曲》

在作曲家们各显神通（有些技巧如今仍被使用）而写就的作品中，包括一部佚名英国作曲家写于1440年代初的《头颅弥撒曲》[the *Caput* Mass]（《谱例集》第17曲显示了其中的圣哉经）。这位作曲家也像鲍尔一样，以等节奏型方式在各乐章里陈述取自塞勒姆交替圣咏《他走向彼得》[*Venit ad Petrum*]的定旋律，这个曲调本是圣咏中"caput"[头颅]一词上的最后一个花唱片段。此外，这位作曲家也在各乐章开头的上方声部使用了前导动机，进一步增加了全曲的统一感。

不过，相比于对定旋律采用的多种处理方式而言，这位作曲家变换各种复调织体的手法更重要一些，这些手法包括：一、以四声部替代常规的三声部；二、将定旋律声部即支撑声部置于"次低"而不是通常的"最低"声部；三、将支撑声部和它的下方声部构思为一个整体，这个下方声部由于频繁出现四五度大跳，而具备了低音声部的典型特征；四、次高声部[contra altus]在对位式的构造中不再具备实质意义，它在四声部片段中往往只起到填充并丰富和声的作用。凡此种种，共同使这位名姓不详的英国作曲家偶然间造就了一部四声部定旋律弥撒套曲的典范之作，它的写作手法在十五世纪剩余时间以及更晚的时代里成为了通行的"标准"。

迪费的定旋律弥撒套曲

迪费的创作生涯长达半个多世纪，始于等节奏型经文歌《公主于是欢呼》[*Vasilissa ergo gaude*]，终于弥撒曲《致敬天国圣母》。前者是最早可推断创作年份的迪费作品，其中迪费在（1420年8月）前往拜占庭向克莱奥弗·马拉特斯塔[Cleofe Malatesta]道别；后者可能是为1472年康布雷主教座堂的落成典礼而作。 122
在这五十余年之间，他的弥撒曲创作涵盖了弥撒曲的各种形式与风格：有使用（或不用）既在圣咏曲调写成的等节奏型单乐章弥撒曲，有运用动机性联系的双乐章弥撒曲，有仅靠前导动机来发挥维系作用的完整弥撒套曲，也写过专用弥撒套曲，还有他成熟时期写作的那些伟大的定旋律弥撒套曲。我们接下来就谈

论迪费的定旋律弥撒套曲。

《脸色苍白弥撒曲》

迪费很有可能是在1430年代谱写了叙事歌《脸色苍白》[*Se la face ay pale*]（《谱例集》第18a曲），当时他寄居在萨瓦宫廷。这似乎是十五世纪尚松中仅有的通谱体叙事歌，正是以它的支撑声部为定旋律，迪费创作了一部同名弥撒套曲（《谱例集》第18b曲）。这首弥撒曲有可能是为萨瓦宫廷举办于1450年代初的某次庆典所作，也是最早以世俗曲调为定旋律的弥撒套曲之一。

为了让五个乐章体现出某种可被听到的统一性，迪费使用了多种手段，其中最明显的是他在支撑声部上处理定旋律的方式。迪费将这首尚松的支撑声部用作了弥撒曲的支撑声部，不仅引用了每个旋律音，还精确引用了它的节奏。在慈悲经、圣哉经、羔羊经里，尚松的支撑声部各出现一次，迪费将之拆成了三个相对独立的片段，使之穿插在整个乐章中。而在荣耀经和信经里，定旋律都被完整地陈述了三次，并采用了3:2:1的时值递减模式。定旋律在最后一次出现时，开始以“原始音值”[*integer valor*]运行，也就是说，在先后经过了三倍和两倍的放慢之后，终于恢复了尚松原谱中所设定的音值速率，与弥撒曲织体中支撑声部周围的其他声部同速。图表9-3汇总了定旋律在整部弥撒曲中的使用情况。

图表9-3:《脸色苍白弥撒曲》支撑声部上的定旋律用法

	乐章	定旋律	速率
慈悲经			
	Kyrie I	**A + B**	2倍于原始音值
	Christe	没用定旋律	
	Kyrie II	**C**	2倍于原始音值
荣耀经			
	Et in terra pax	(18)**A+B+C**	3倍于原始音值
	Qui tollis	(18)**A+B+C**	2倍于原始音值
	Cum sancto spiritu	(18)**A+B+C**	原始音值

乐章	定旋律	速率
信经		
Patrem omnipotentem	(18)**A+B+C**	3倍于原始音值
Et iterum	(18)**A+B+C**	2倍于原始音值
Confiteor	(18)**A+B+C**	原始音值
圣哉经		
Sanctus	(12)**A**	2倍于原始音值
Pleni sunt caeli	没用定旋律	
Osanna I	**B**	2倍于原始音值
Benedictus	没用定旋律	
Osanna II	**C**	2倍于原始音值
羔羊经		
Agnus I	(6)**A+B**	2倍于原始音值
Agnus II	没用定旋律	
Agnus III	**C**	2倍于原始音值

注：字母A、B、C是指取自尚松定旋律的三个片段，对此，《谱例集》18a中也有标示。括号里的数字表示前导性二重唱（如果有的话）的长度，以原谱中的拍子[tactus]为单位。

从中可见，定旋律明确地规定了乐章内部乃至几个乐章之间的结构性比例关系，这不仅使人“眼睛”一亮，而且，如果多听几遍的话，我们的“耳朵”也会为之一惊。迪费在荣耀经和信经中的处理方式最有效果，因为这两个乐章规模庞大，在结构比例上堪与等节奏型经文歌相比。于是我们发现了等节奏型经文歌的传统和“荣耀经－信经”成对组合的双乐章弥撒曲传统影响定旋律弥撒曲的鲜明证据。

此外，3:2:1的比例关系不仅在荣耀经和信经中主导着定旋律声部的陈述，也决定着最后三个乐章开头的前导性“二重唱”的长度：18:12:6=3:2:1。以这个标志性的比率关系为指引，我们可以听到乐章之间不拘一格的相互联系。例如，我们会听到信经（1）处于整个弥撒套曲的中心位置；（2）是一对弥撒乐章（与荣耀经组合）的后一半；（3）是后三个乐章开头的前导性“二重唱”所遵从的比例链条（3:2:1，这个比例在荣耀经中就已出现）的开端。尽管这种联系引人注

目，但我们必须牢记，除慈悲经和荣耀经外，这些乐章在弥撒仪式上都是被其他礼仪文本远远隔开的，由此我们只能怀疑作曲家是不是真的想过让听众感觉到这些比率关系。无论如何，它们反映出了数字和比例在十五世纪审美观念中的重要性。

123

这个尚松支撑声部既不是迪费谋求音乐统一性的唯一手段，也不是迪费从这首尚松中借用的唯一素材。如果我们分析一下后四个乐章各自开头的前导动机（慈悲经的最高声部也影射了这个素材），就能对这套弥撒曲具有的统一性有更深的理解。此外，各乐章的支撑对位声部都以一个短小的标志性音调来收束，这个小音型看似并不起眼，但由于乐章内部的大多数乐段都是以一个类似且易于被我们听到的音型收尾，这就使它得到了强调，而且它在F/C这两个模棱两可的结束音中增加了F音的权重（临近的降B音有时也协助起到参考作用）。

最后还要指出的是，虽然这套弥撒曲所援引的曲调主要集中于同名尚松的支撑声部，但至少还有些迹象显示，这首尚松的整个复调织体都有被援引，尤其是在各乐章的临近结尾处（分别始于各乐章的第64、192、192、122、79小节）。在这些地方我们会发现可见于尚松收束前（第25小节）那个摇摆于最高声部和支撑声部之间的、建立在C大三和弦上的号角音型。这里的曲调援引虽然微弱不显，却提供了体现音乐统一性的另一种方式，而且我们随后还会发现这一手法对未来事物的预示意义。

124

在这首《脸色苍白弥撒曲》中，迪费已触及他将在日后的定旋律弥撒套曲中持续运用的织体风貌和声部关系：最高声部孤立于顶端，它作为“旋律”的趣味浓郁而鲜明；支撑对位声部和支撑声部处于低五度的音区范围中，二者可随意地交错；最低声部要比它们再低五度，迪费笔下的低音声部比先前那位英国作曲家在《头颅弥撒曲》中所写的低声部更强烈地体现了引导和声走向的功能属性。简言之，迪费已经整合了横向与纵向、对位与和声、“添加式[additive]”作曲与“同步式”[simultaneous]作曲（关于这两种作曲方式，可参阅第十八章）这些对比性的元素。
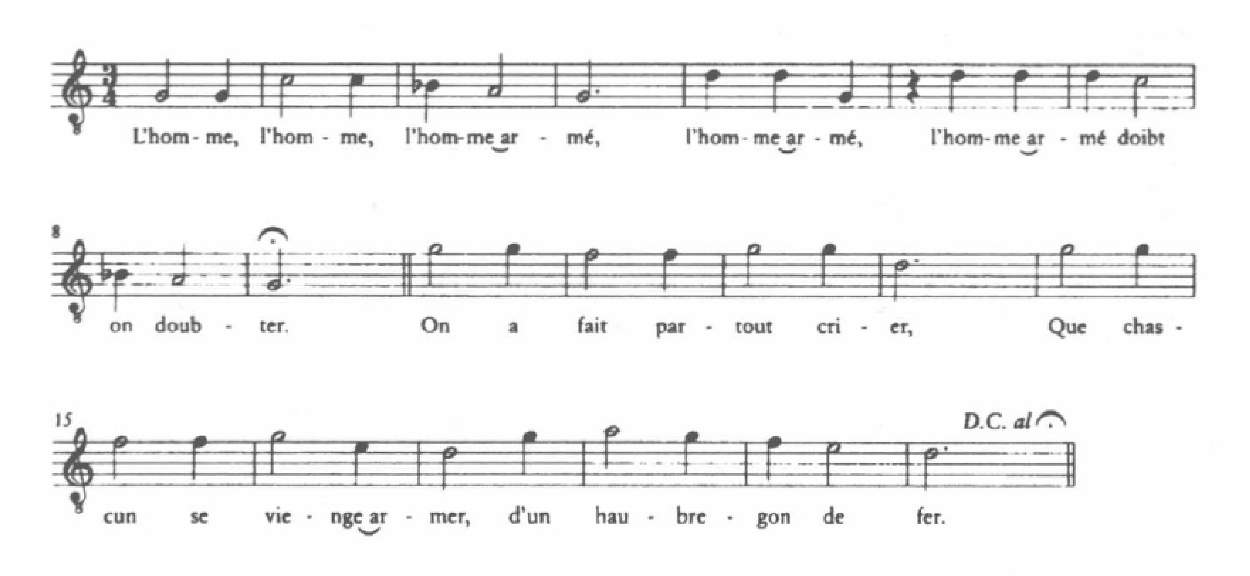
迪费的弥撒曲还有一个醒目的特点，即它们有着明晰的形式（就像在古典音乐中那样）：小到划定明确的终止式，可在段落内部廓清句子结构，大到运用在织体和音色上形成对比的二重唱织体，以彰显乐章的整体结构布局。

二重唱织体妙趣横生，因为它们的作用并不仅仅在于使织体轻盈化。它们的轻快速率可以与行进较为迟缓的四声部段落构成对比，除了那些在坚实的C大三和弦上启动一个乐章的二重唱外，其他二重唱都倾向于在行进中把调中心引向F，由此便为乐章最后在F音上的终止做了准备。而且它们还提供了模仿对位的仅有案例——例如第50小节“Pleni sunt caeli et terra gloria tua”[汝之荣耀充盈天地]一节，第99小节的降福经一节，以及第51小节的羔羊经第二节。这些二重唱自身又有分组：定旋律之前的引导性二重唱自始至终都是二声部织体，在性质上属于引子，在它们临近终止之际，定旋律已可以安全启动；而另一方面，那些貌似独立且没有使用定旋律的二重唱段落——如慈悲经里的“基督”一节，圣哉经里的“汝之荣耀充盈天地”一节，羔羊经里的降福经一节，以及羔羊经第二节，则提供了变化多端的二声部组合方式，并总是以加厚的三声部织体和稳定的调性收束感结尾。由此可见，迪费很显然是根据功能来区分了不同类型的二重唱。

《武装者弥撒曲》
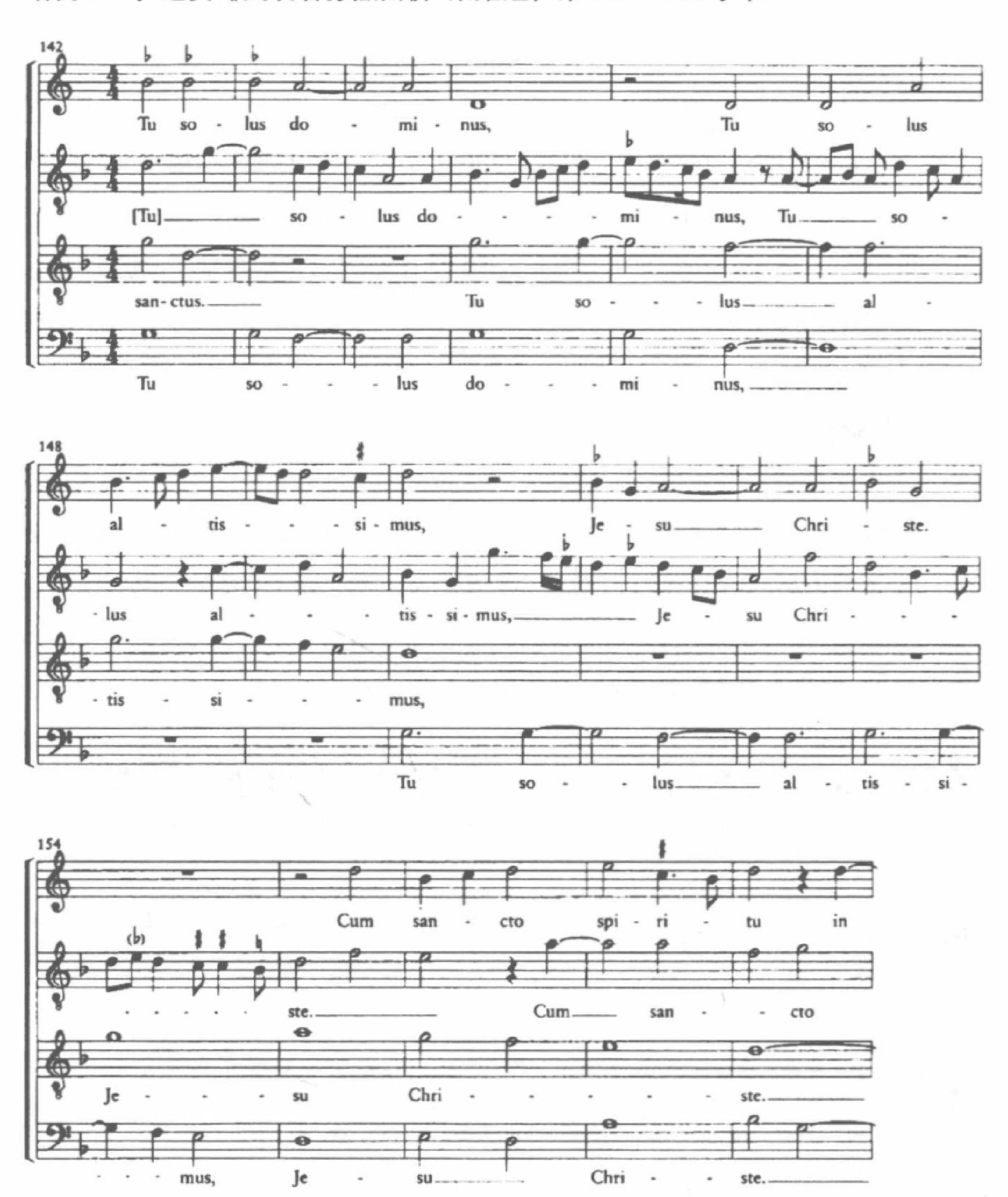
迪费的下一首（存疑）定旋律弥撒曲是基于著名曲调《武装者》[*L'homme armé*]（谱例9-5，我们在第十一章还会更多论及这个曲调）写成的同名弥撒曲。

谱例9-5：迪费所用《武装者》的旋律版本



125　迪费在《武装者弥撒曲》中采用的定旋律处理手法，在两个方面不同以往。首先，我们先前讨论过的所有定旋律弥撒曲都是始终把定旋律限定在支撑声部的。而在这首作品中，迪费却把《武装者》这个曲调渗透在了其他声部中。这一重要突破独具新意，例如当荣耀经里唱到"Tu solus dominus"［唯有主］一句时，支撑声部和低音声部轮番唱起了旋律的中间部分（谱例9-6）：

谱例9-6：迪费《武装者弥撒曲》，荣耀经，第142—158小节
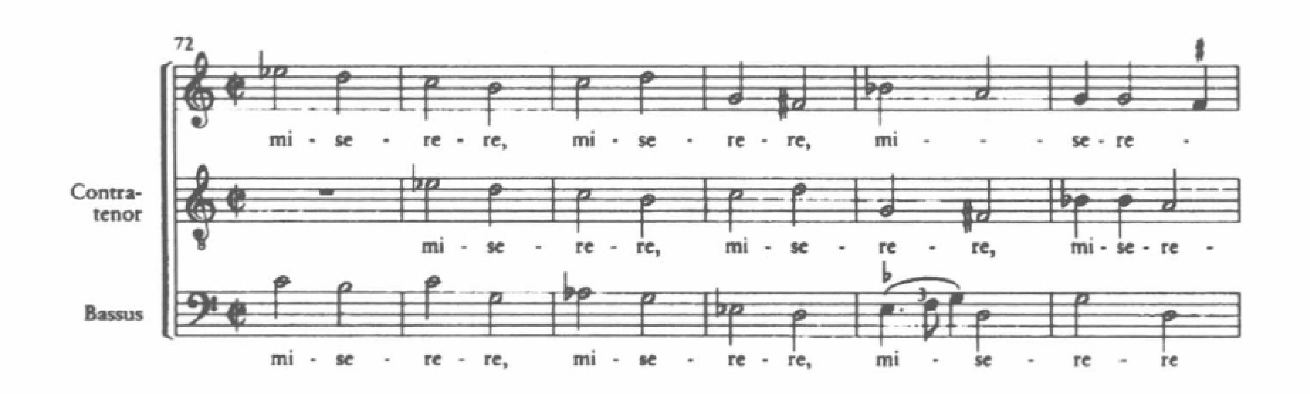


定旋律在羔羊经（《谱例集》第19曲）里的呈现方式更为大胆。在羔羊经第一节中，最低声部预示了定旋律声部第13—14小节的号角音型，或许还在第23—24小节影射了这支曲调的开头；在第31—34小节，次高声部[contra altus]和支撑声部开始同时陈述定旋律，采用了不同的速率，基于不同的音高。在羔羊经第二节中，定旋律曲调自第57小节起弥漫在了支撑声部之外的所有声部中。随后，在羔羊经第三节的开头处出现了一句文字说明：“采用蟹行方式，去程圆满，返程一半[Cancer eat plenus sed redeat medius]。”在此，支撑声部首先以逆行方式（倒着唱，像螃蟹走路）唱定旋律，用长音符，随后在第113小节处回转，再以两倍速率从头起唱。 126
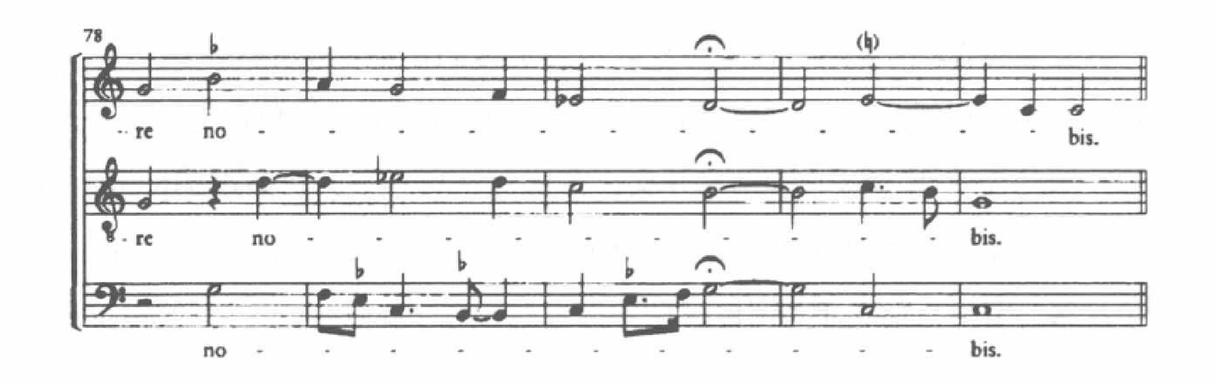
由于这首弥撒曲的写作时间不详，故而我们无法判定迪费这种操控定旋律的手法是一种自主创新，还是对刚步入成熟的新生代作曲家的效仿。不论属于哪种情况，迪费的弥撒曲都称得上是同时期技巧上最复杂、音乐上最丰富的作品。

《致敬天国圣母弥撒曲》

如果不讨论迪费《致敬天国圣母弥撒曲》[*Missa Ave regina caelorum*]（谱例9-7）羔羊经中的惊世骇俗之笔，那么我们对他的常规弥撒套曲就不可能有全面的认识。

谱例9-7：迪费《致敬天国圣母弥撒曲》，羔羊经，第72—82小节





在“慈悲，慈悲，请发慈悲”[Miserere, miserere, miserere nobis]一句，迪费引用了他曾在大型经文歌（根据同名交替圣咏而作）中创作的附加段歌词“慈悲，慈悲，请对恳求者迪费发慈悲”（《谱例集》第15曲第86—96小节，参见第七章）。虽然学者们公认这首弥撒曲是为1472年康布雷主教座堂的落成典礼而作，因此是一部公众性作品，但因其中包含了对上述交替圣咏附加段的援引，故而也同样属于迪费以私人名义对圣母的请求。在《致敬天国圣母弥撒曲》中，迪费穷尽了他以往在所有弥撒套曲中积累的经验。这部弥撒曲或可算作迪费职业生涯中的“桂冠式杰作”，它在作曲家职业生涯中的地位相当于巴赫的《赋格的艺术》[*Art of Fugue*]、贝多芬的晚期四重奏、以及威尔第的《奥赛罗》[*Otello*]和《法尔斯塔夫》[*Falstaff*]。

127

一篇虚构的作曲指南

虽然十五世纪留下了许多关于对位法的论文，却没有可被称为“作曲手册”的东西，没有可供立志成为作曲家的年轻人阅读的指导性书籍，以便教会他们“如何写作某种类型的音乐”。下文将虚构一系列指导意见，供1450年前后有志写作定旋律弥撒套曲的年轻作曲家参考。这篇虚构的作曲指南，以佚名的《头颅弥撒曲》和迪费的《脸色苍白弥撒曲》为样板。

一、选择一条较为“中性”[neutral]的定旋律曲调，也就是说，它对于常规弥撒的每个部分来说要既陌生又适用。不要选择本身就属于常规弥撒的圣咏曲调作定旋律，假如一首慈悲经圣咏是适合作为复调慈悲经乐章的定旋律，那么从礼仪角度看，它就会与其他乐章不协调。你不妨从专用弥撒或日课音乐中选

择一条圣咏曲调，抑或援引一首流行的复调尚松的支撑声部，或流行的单声歌曲的曲调来作定旋律（不必担心它原来的歌词是否亵渎神明）。

二、把同一条定旋律应用于五个乐章之中。

三、将这条定旋律置于支撑声部，也就是次低音声部[next-to-lowest part]，这样方便以三种方式来为其中任何一个音配写和声。而如果要把定旋律置于最低声部的话，由于该声部不得与其他任何声部构成四度，故而就少了一种配写和声的可能性。

四、通常说来，要让定旋律声部的音符采用比其他声部更慢更长的时值，这样你就可以随心所欲地对其时值加以缩减（甚至也可以扩大，使它变得更慢）。

五、在慈悲经（在此你会期待四个声部立刻进入）以外的其他乐章里，可先让上方两声部构成一个前导性的二重唱，稍后再让定旋律声部和最低声部一同进入。

六、某些位置可以完全不用定旋律，比如慈悲经里的“基督”一节，圣哉经里的“汝之荣耀充盈天地”一节和降福经一节，以及羔羊经第二节等处。在这些部位应使用各种二重唱织体，让其他三声部自由参与。

七、如果能在各乐章的开头使用相同的前导动机，那么各乐章之间的统一性就会得到强化。

为何要写作定旋律弥撒套曲

最初是什么在促使作曲家谋求常规弥撒五个部分在音乐上的统一性呢？毕竟在弥撒仪式中只有慈悲经和荣耀经是接连的，而用于常规弥撒的那些圣咏本身在音乐上也是彼此无关的。

128

对此曾有学者提出两个原因。一是纯音乐上的原因，“统一”是个审美概念，统一化的过程显示了音乐的审美价值成功地凌驾在了礼拜仪式的功能性用途之上（后者不需要这种统一性）。二是功能上的解释，即认为弥撒套曲的发展契合了礼拜仪式的需要。举例来说，常规弥撒的歌词是常年不变的，而运作于各个乐章之中的定旋律（连同其文本的影射意义），却可以把音乐和特定的场合联系

起来。定旋律成了一种象征，一种可以使复调弥撒曲充分“应景”（适用于特定的庆典）的象征。因此，当鲍尔要写一首敬献圣母的弥撒曲、迪费要写一首用于萨瓦宫廷庆典的弥撒曲时，还有什么修辞方式比借用交替圣母经《敬爱的救主之母》、借用题献给萨瓦公爵的尚松作为弥撒曲定旋律更贴切的呢？

最后还需要指出的是，上述两个理由之间存在互补性。因为，虽然选用定旋律是出于社交场合或礼拜仪式的需要，然而对统一性的首要而迫切的需求，可能有着更为深刻的审美根源。如果“统一性”没有被当成一个创作目标的话，那么比定旋律技巧更早出现的前导动机等手段，又是为了什么呢？

专用弥撒套曲和全套弥撒曲

虽说常规弥撒套曲更容易引起我们的注意，但十五世纪作曲家并没有忽视专用弥撒——这些弥撒的文本和音乐是随着节、日的不同而持续变化的。事实上，出现于十五世纪中叶的七卷特伦托手稿[Trent manuscripts]（参见第十一章）中，有很大一部分属于专用弥撒套曲，通常是把进台经、升阶经、哈利路亚、奉献经、圣餐经组合在一起，而且其中至少有十一部套曲是出自迪费之手。正如我们在第一章（《谱例集》第2曲）提到布拉萨特谱曲的进台经《圣人的智慧》时所说，作曲家们通常以较小的规模来组织专用弥撒的多个部分，并在最高声部上对圣咏旋律进行释义性改编。

还有一种所谓的“全套弥撒曲”[plenary Mass]也值得一提，它指的是某位作曲家在某个节日里同时为常规弥撒和专用弥撒谱曲。虽然现存大多数全套弥撒曲是事后编辑而非原初构思为一套的，但迪费确有一套（仅此一套）如此构思的弥撒曲，即《圣雅各弥撒曲》[*Missa Sancti Jacobi*]，1427—1428年为博洛尼亚圣雅各圣殿教堂[church of San Giacomo Maggiore]所作，包含了常规弥撒的五个部分，以及四首用于圣詹姆斯节[Feast of St. James the Greater]的专用弥撒圣咏（谱例1-3是其中的圣餐经）。

晚祷音乐

礼拜仪式除弥撒外，也包含平常每日八次的功课，被称为日课[Office / Divine Hours]，具体包括：

129

晨经[Matins]：主要应用于修道院，按传统是在深夜时分；

晨祷[Lauds]：破晓时分；

首时课[Prime]：日间第一个小时；[1]

三时课[Terce]：日间第三个小时，上午正中；

六时课（午时经）[Sext]：中午；

九时课(申初经)[None]：日间第九小时，下午正中（第三至六小时合称“日间课”[Little Hours]）；

晚祷[Vespers]：黄昏之际，室内掌灯时分；

晚经[Compline]：歇寝之前。依据惯例，晨经的交替圣咏在晚经之后诵唱。

上述功课中应用复调最多的是晚祷，其仪轨如下：

◎ 开场问候[salutation]与应答[response]；

◎ 四五首诗篇[psalms]，每篇前后各有一段交替圣咏（修道院唱四首，主教座堂、普通教堂和世俗宫廷唱五首）；

◎ 少量圣经诗篇[verses]；

◎ 一首赞美诗[hymn]（若是在修道院里，前面还会有一首应答圣咏）；

◎ 尊主颂[Magnificat]，在它前后各有一首交替圣咏；

◎ 收场祷告[concluding prayers]，随后是问候语“我等颂赞主”[*Benedicamus Domino*]及其应答语“承神之佑”[*Deo gratias*]。

---

1. 只是到了十四世纪，一日才被分成了二十四个均等的时间单位。此前，日间（从日出到日落）和夜间（从日落到日出）各自被划分为若干个“单位小时”。这个单位小时的长度会随季节和纬度的不同而变化。例如，北部德国在冬天的日间时长要比南部意大利短，而且由于南北方的单位小时必须等长，故而德国北部的日间小时数会少一些。

一首由班舒瓦创作的尊主颂

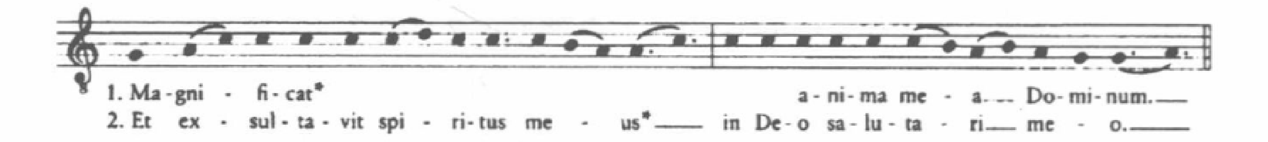
十五、十六世纪的作曲家花费了大量的精力谱写赞美诗和尊主颂。事实上，尊主颂是日课之外最常被谱曲的礼仪文本。像圣咏一样，尊主颂也是以圣经内容为唱词（与诗篇类似，但不从《大卫诗篇》取材），其文本取自《路加福音书》（Luke 1: 46—55），需要遵循朗诵时的旋律程式[*tone*]来唱。谱例9-8显示了应用于重大节日的“严肃旋律程式”[*solemn tone*]，即尊主颂所要遵循的“第三程式”[tone 3]。不同程式意味着不同的旋律准则，它们须契合于特定节日中位于它前后的交替圣咏调式。

正是这样的旋律程式构成了班舒瓦所作《第三程式尊主颂》[*Magnificat tercii toni*]（《谱例集》第20曲）的基础，这首尊主颂毫无疑问是为好人菲利普的勃艮第宫廷礼拜堂创作的。在谱写了第一节诗句“我以灵魂赞美主”[Anima

130

mea Dominum]的后半部分之后，班舒瓦遵循常规的交替方案[*alternatim*]，即在谱写赞美诗、诗篇和继叙咏时习惯于只为偶数诗行谱写复调，而其余诗行则唱以单声部圣咏式，或交由管风琴演奏。这一时期的另一个典型做法是采用福布尔东织体，并将礼仪中所用的旋律程式加以修饰后置于最高声部。

谱例9-8：基于第三程式的《尊主颂》，严肃旋律程式，第1—2节[1]



班舒瓦谱写的这首尊主颂至少在两个方面具有启发性。首先，它例证了复调在日课中的功能特性，这与它在风格宏伟的弥撒套曲中发挥的功能是不同的。其次，它提醒我们注意，虽然班舒瓦作为一位世俗歌曲作者被熟知，但他其实也写了不少宗教音乐，其中大部分（如果不说全部的话）是为勃艮第宫廷而作，在音乐表情方面，这些作品似无望企及同时代人迪费（也只有迪费）所达到的高度。

---

1. *Liber usualis*, 215. 与我们预期的相反，第三、第四号尊主颂的旋律程式建立在A音上。星号表示独唱者在此停顿，随后由唱诗班合唱接唱下面的文本。

礼仪书

我们在前几章里已援引过《常用歌集》[*Liber usualis*]，现在我们来正式考察这本手册。图表9-4显示了十五、十六世纪所用礼仪书[liturgical books]的丰富内容：

图表9-4：礼仪书举要，排列顺序为通用者在前、专用者在后

礼仪书的类别	礼仪书的用途
《弥撒书》[*Missale*]	弥撒文本，含单声部圣咏的唱词，但不含音乐。
《升阶经集》[*Graduale*]	用于弥撒仪式。
《每日祈祷书》[*Breviarium*]	用于日课的文本。
《交替圣咏集》[*Antiphonale*]	用于日课，但不含“晨经”。
《殉道者名册》[*Martirologium*]	讲述圣人生平，与日课文本联合使用。
《仪典书》[*Pontificale*]	由主教主持的仪典，如教堂祝圣、神父授职等。
《礼制书》[*Rituale*]	由神父主持的仪式，如洗礼和婚礼。

《常用歌集》是一部由现代人编订的曲集，发行者是索莱姆修道院的本笃会修士们[Benedictine monks of Solesmes]，他们是十九世纪末期最早一批具有开创性贡献的圣咏学者[1]：这本纲要汇集了重要宗教节日中的最主要事项，所有曲目都是从《弥撒书》《升阶经集》《每日祈祷书》和《交替圣咏集》中挑选的。作为一部浓缩的单卷本曲集，不可否认它非常实用，然而同样不可否认的是，如果我们只知道它，就会有“见木不见林”的危险。至少我们需要参考一下《升阶经集》和《交替圣咏集》的现代版本（罗马版和塞勒姆版都要看）。正如我们在第七章论及迪费的《致敬天堂圣母》时所见，我们必须时常参看某个特定时期

131

1. 这套曲集通常被省称为《曲集》[*Liber*]，其全称为《礼拜天和双节期间所用弥撒及日课的通用手册，含格里高利圣咏》[*Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis duplicibus cum canti gregoriano*]。

内应用于主教区的圣咏曲集。还要知道，十五、十六世纪使用的许多圣咏后来被陆续去除了，以至于它们不可能出现在当今的圣咏曲集中。

教会年历

教会年历由两套并行的节日目录组成，分别是时令节日[*temporale*]（因时令而专设）和圣人节日[sanctorale]（为圣人专设）。通常说来，时令节日是为了纪念基督生命中的重要事件，外加固定的圣诞日（基督生日为12月25日）和浮动的复活节——即春分过后首个月圆日后的礼拜天，因此它有可能是3月22日至4月25日之间的任何一天。这些节日继而又决定着基督降临节[Advent]（礼仪年的开端）、大斋节[Lent]，通向圣诞节和复活节的那些季节，以及诸如割礼节[Circumcision]（圣诞节后的一周，即元月1日）、圣灵降临节[Pentecost / Whitsunday]（复活节后的第七个礼拜日）、圣三主日[Trinity Sunday]（圣灵将临节后一周）和基督圣体节[Corpus Christi]（圣三主日后三天）等等节日。

圣人节日是对特定圣人的纪念，在时间上是固定的。例如，施洗者圣约翰的纪念日是6月24日。而且由于某些圣人在某地所受的尊崇超过别处，所以一首致敬圣人的作品可以为我们提供作曲家写这首作品时的一些生平信息。于是，一首庆祝圣亚努阿里乌斯[Saint Januarius]节日（在意大利称为圣真纳罗[San Gennaro]，时间为9月19日）的作品，其创作地点几乎不可能超出那不勒斯及其周围，因为他是该市的主保圣人。有时，一个时间浮动的时令节日会与一个时间固定的圣人节日碰巧在同一天，此时需要对这些节日加以排序，以便决定优先庆祝哪一个。

表演实践

要说我们能像在十五世纪时那样表演鲍尔的《救主之母弥撒曲》或迪费的定旋律弥撒套曲这样的作品，这恐怕是痴心妄想。有太多东西是我们不知道或许也

132

不可能知道的。但在有些问题上，学者们可以大体上达成共识，其中就包括复合文本[polytextuality]和无伴奏演唱传统[*a cappella* tradition]这两个问题。

复合文本

在《谱例集》第16曲所列鲍尔《救主之母弥撒曲》的荣耀经和信经中，支撑声部所唱的不是弥撒的歌词，而是原来的交替圣咏。于是，这位编辑为我们提供的就是一个复合文本的弥撒曲[a polytextual Mass]。这是一种常见的情况吗？对此我们难于定论，不过十五世纪手稿中的某些证据表明，这种文本也是会被用到的。此外，因为定旋律弥撒曲的下方声部通常行进得比上方声部慢，所以它们通常没有足够多的音符去匹配荣耀经和信经的长大文本。总之，如果让支撑声部（甚至连同低音声部）以类似附加段的方式来演唱第二个文本（假如这文本是用的是拉丁语，而且具有礼仪性质的话），那么复合文本是完全行得通的。

无伴奏演唱传统

对于这个问题，如果说有什么结论是普遍被接受的，那就是——通常十五世纪的复调礼仪音乐在表演时要么是纯人声的，要么是带管风琴（最多只用这件乐器）伴奏的。对于这一共识有两条证据线索，一是图像学证据，二是档案学证据。

133

图像学证据主要是指手稿中描绘礼仪音乐表演状态的插画。从这些场景我们总能看到一群歌手而看不到乐器的参与。例如，图9-1描绘了1415年康斯坦茨公会期间教廷礼拜堂在庆祝瑞典人布丽吉塔[Brigitta of Sweden]被追封为圣人的仪式上演唱的场景，而图9-2则显示了好人菲利普在勃艮第宫廷礼拜堂的弥撒仪式中观礼的场景。在这两个场景中，都只有歌手而没有乐器伴奏。

说到档案学证据，不仅康布雷主教座堂（迪费为它写了他的〈至少〉最后两首定旋律弥撒套曲）和西斯廷礼拜堂[Sistine Chapel]的相关档案都清楚表明它们禁止乐器的参与，而且这两个地方甚至连管风琴都没有安装。不过尽管如此，



图9-1　教廷唱诗班于1415年康斯坦茨公会期间在瑞典人布丽吉塔被追封为圣人的仪式上演唱，图片出自纽约公共图书馆所藏里辛塔尔《康斯坦茨公会要事年表》的一个副本

确有一些机构是安装有管风琴的，而且也确实曾在某些作品（如班舒瓦的《尊主颂》）中用管风琴来和复调诗节交替。或许管风琴偶尔也会用于重复（或单独）演奏含支撑声部的大规模弥撒套曲的定旋律声部。

还有其他一些不属于无伴奏演唱的例外情况。在康斯坦茨公会期间，英国歌手们曾与小号和管风琴一同表演；另一方面，在庆祝1473年马克西米利安一世[Maximilian I]和比安卡·玛丽亚·斯福尔扎[Bianca Maria Sforza]的婚礼，以及康斯坦丁·斯福尔扎[Constantine Sforza]和卡米拉·阿拉贡[Camilla of Aragón]的婚礼的弥撒仪式上，器乐手是与歌手们一同表演的。此外，根据萨瓦宫廷档案的记载，1450年代（迪费的《脸色苍白弥撒曲》大约正写于此时此地）其礼拜堂长期雇佣着一名小号手。最后，我们还读到了詹努佐·马内蒂[Giannozzo Manetti]对1436年佛罗伦萨主教座堂祝圣典礼上的弥撒仪式的描述：音乐中包含着合唱和“多种乐器声”。

可以肯定的是，这些有关人声和乐器一同演奏的实例会引发如下一系列问题：器乐手当真是同歌手一同表演的吗？抑或他们是出现在歌唱之前、之间或

134

之后？在复调音乐中乐器会重复人声的部分吗？声乐和器乐混合表演的情况会在弥撒仪式中发生吗？那位萨瓦宫廷小号手的职责是什么？另一方面，我们如何知道图9-1和9-2中描绘的无伴奏歌手是在演唱复调而非单声部圣咏？到底那种情况属于“常态”？那些大型的定旋律弥撒套曲是为常规的礼仪场合而作的吗？

我们还要牢记三点，这三点都关乎历史研究的本质。一、当前有关无伴奏演唱方式的共识（一方面固然有令人瞩目的证据，但同时也）反驳了先前的一种信念，即认为十五世纪的礼仪复调是因势就便地使用手边现有的无论何种资源进行表演的，而这一较早的信念，又推翻了更早时期的一种观念，即把“无伴奏演唱”理想化为天使之歌，这是出现于十九世纪末的一种浪漫化的观点。对于这个论题的研究，目前仍呈现出立场摇摆之势，就像每当钟摆被重新设定时，在它最终稳垂中央之前总会先朝两边摆动。二、无论何时，每当我们“咣当”一声就某个争议问题盖棺定论时，通常被关在里面的会是我们自己。三、对于历史学家而言，最难能可贵之事莫过于承认——“我们不知道”。

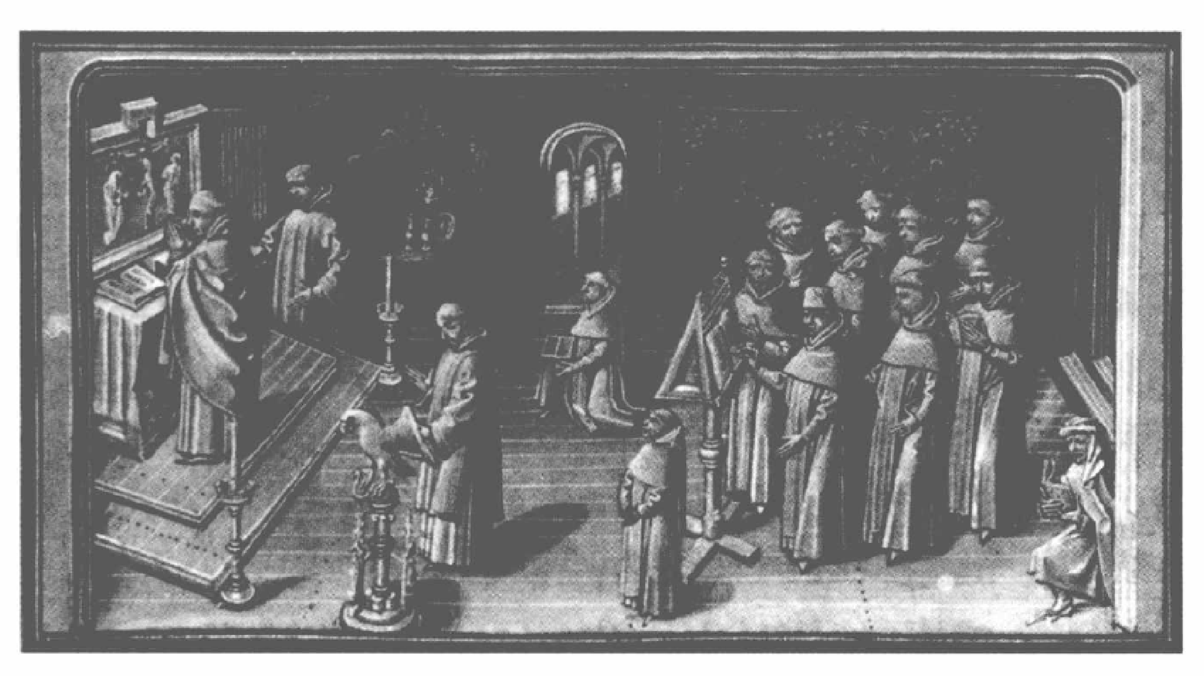


图9-2　礼拜堂弥撒仪式中的好人菲利普，手抄本中的微型画，约1460年（巴黎国家图书馆）

第十章
历史插图：1453—1454

136

世纪中叶的欧洲局势

生于锡耶纳的人文主义学者兼教徒皮科洛米尼[Enea Silvio Piccolomini of Siena]（1405—1464），即数年后（1458）的教皇庇护二世[Pope Pius II]可谓才华横溢、胸怀大志，他于1454年时任驻德罗马教廷使节期间，在一封写给罗马的朋友的信中说：

> 在我而言，已无任何美好前景值得期望……基督教已失去令人敬服之首脑。无论教皇抑或神圣罗马帝国之皇帝，都已丧失实权，不再享受尊重与顺从，其领袖地位已是有名无实。众多城邦各自有王，城邦之内更是遍布亲王。[1]

针对世纪中叶政局的这番悲观评估却也言之凿凿：英法两国的百年战争才告消停，德国又卷入了与匈牙利和波西米亚的纷争，阿拉贡人与热那亚人又为地中海西部的大洋航线而点燃了战火，英国和伊比利亚半岛则因王位继承权引发的领地合并与纷争而濒临无政府状态。然而真正让皮科洛米尼陷入悲观境地的直接原因，很可能是欧洲对十四个月前发生的那起重大事件的无能为力，那起事件从根本上震动了教会和人文知识分子阶层。

---

1. 引自 Gilmore, *The World of Humanism*, 1。

君士坦丁堡的陷落

1453年5月29日，在围攻七周之后，穆罕默德二世[Sultan Mehmet II]（逝世于1481年）的土耳其军队攻陷了君士坦丁堡，结束了基督教拜占庭帝国[Christian Byzantine Empire]的统治。尽管穆斯林土耳其人在近一个世纪以来已经占领了巴尔干的广大区域，并即将同威尼斯开战（1463—1479），甚至还占领了意大利南部的城市奥特兰托（1480—1481），然而短期之内，土耳其带来的直接威胁更多是象征性的而非现实性的。这位土耳其征服者引发了不同人群的不同反应。

好人菲利普的反应

菲利普召集了十字军来对抗土耳其，出于同样的意图，他还在1454年2月17日召集金羊毛骑士团[Knights of the Order of the Golden Fleece]（成立于1429年）齐聚于里尔[Lille]举行野鸡盛宴，这是十五世纪最盛大的聚会之一。宫廷史官德埃斯库希[Mathieu d'Escouchy]为这次聚会留下了一段描述性的文字，盛宴中包括了穿插于各道菜肴之间的十八个娱乐项目[*entremetz*]，其中一项包含如下细节：

137

> 在教堂音乐家与侍宴音乐家轮流奏乐四次之后，一只牡鹿被抬上来，体态庞大，形貌精致，牡鹿身上骑着一位十二岁男孩。在出场之际，男孩唱起一首歌曲，为其最高声部，嗓音清越响亮，“牡鹿”则演唱支撑声部，现场未见其他歌手，唯有这位男童与那只“牡鹿”，后者显然由人装扮。所唱歌曲题为《如若此般，吾平生未见》[Je ne vis oncques la pareille]，在此节目之后，教堂歌手唱起一首经文歌，其后，一位琉特琴师（属于侍宴音乐家）开始为两位优秀歌手伴奏。[1]

1. 引自 Weiss and Taruskin, *Music in the Western World*, 83。

引文中提到的尚松可能是班舒瓦所作（虽然十五世纪下半叶的一份手稿将其归于迪费名下）。骑士们无疑非常享受这次盛宴，但是他们大吃一顿之后就逃跑了，没有向君士坦丁堡进军。

庇护二世的反应

在登基为教皇之后，庇护二世也曾召集十字军解放君士坦丁堡。在组织联军予以支援方面，他没有比菲利普更成功，并在1461年死于意大利港口城市安科纳[Ancona]，他等待的联军战舰根本没来。

迪费的反应

迪费以哀悼性的音乐纪念了拜占庭首都的陷落。在1454或1456年（年份不明）的2月22日，他从日内瓦写信给佛罗伦萨梅迪奇家族的皮埃罗[Piero]和乔瓦尼[Giovanni]（这是迄今所知迪费仅有的一封亲笔信）：
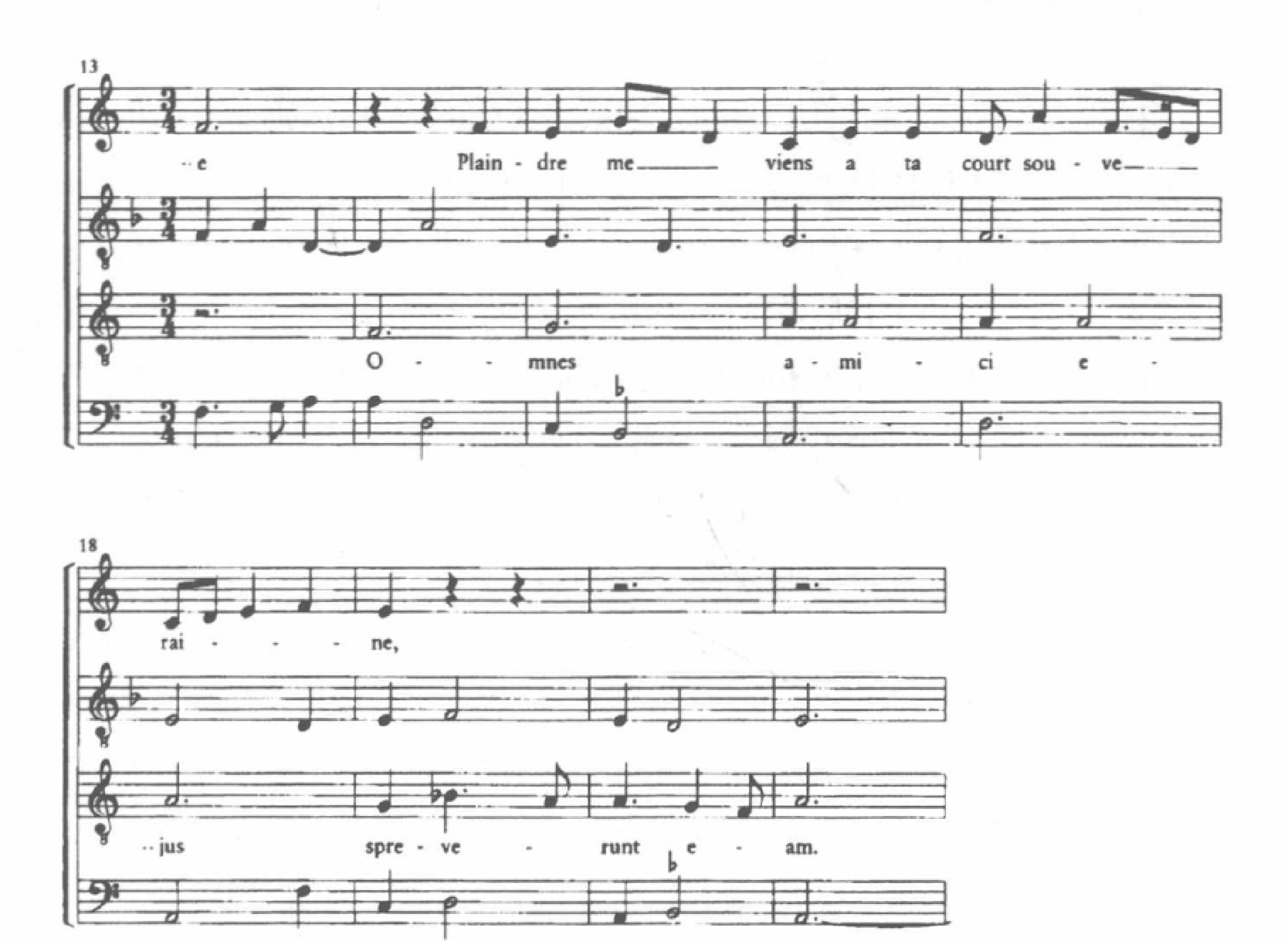
> 过去数年间，我精心谱写过四首哀歌以悼念君士坦丁堡，其中三首为四声部，歌词文本来自那不勒斯。未知您是否见过拙作，倘若没有，恳请惠示并容我奉寄。[1]

不幸的是，迪费的配曲只有一首幸存下来，即具有复文本性质的“尚松-经文歌”[chanson-motet]——《一切可怜者/一切朋友》[*O tres piteulx / Omnes amici ejus*]，其中的支撑声部是一首应答圣咏，过去是在耶稣受难日的晨经中哀悼耶利米亚[Jeremiah]时使用（谱例10-1）。迪费写作这些悲歌以悼念君士坦丁堡的陷落时必定深感心酸，因为这唤起了他记忆中的幸福时光（1420年代），彼时他曾为马拉特斯塔家族写过两首与拜占庭有关的经文歌。

---

1. 引自D’Accone, “The Singers of San Giovanni”, 319。

谱例10-1：迪费《一切可怜者/一切朋友》，第13—21小节



佛罗伦萨奴隶贸易所受的影响

138

一份来自十四世纪末期佛罗伦萨的奇特文献罗列了1366年7月4日和1397年3月2日在佛罗伦萨出卖的357名奴隶的姓名、族源和身体特征：其中有274名鞑靼人、30名希腊人、13名俄罗斯人、8名土耳其人、4名切尔克斯人[Circassians]、5名波斯尼亚人/斯拉夫人[Bosnian / Slavs]、1名克里特岛人、22名阿拉伯人或萨拉逊人[Saracens]。在十五世纪下半叶已不再有这样的种族混合局面。伴随君士坦丁堡的陷落（同时陷落的还有小亚细亚的其他奴隶贸易港口），黑海和克里米亚半岛的奴隶市场也立即对意大利人关闭了，继续向托斯卡纳输送的奴隶就只有来自达尔玛西亚[Dalmatian]沿岸的斯拉夫人和希腊人，或来自非洲的摩尔人和埃塞俄比亚人。毫无疑问，供求法则促使买卖奴隶的价格大幅飙升。

古腾堡与印刷术

在君士坦丁堡被围困的几个星期里，美因茨金匠古腾堡[Johann Gensfleisch zum Gutenberg]（1394/1399—1468）正致力于刊印他那著名的四十二行版圣经，如此得名是因为每列（每页两列）有四十二行印刷体文字（图10-1）。这项事业可能始于1452年，正式出版是在1456年。

140

古腾堡既不是发明印刷术的人，也不是首次将它引进欧洲的人。发明印刷术的荣誉属于一千年前的中国人。欧洲在1420年左右已知晓单页木刻[single-sheet woodcuts]的印刷技术，并在1430年左右见到了应用该技术的首批木刻版本。古腾堡的贡献在于改革了这种技术：他以立体的金属块来替代木刻版，制成包含每个字母或字符的字粒。这些字粒被放置在一个模子中，模子中的字粒可以自由排列并根据需要反复使用。这一程序被称为活版印刷。此外，古腾堡还发明了依据同一式样铸造多个字粒的系统化程序，因为哪怕是一个单页模板也需要几百次地用到同一个字母。他还研制了一种能够粘附于金属铸件的新型墨水，并使用一个改装的榨汁机来把一个个金属字粒压印在事先铺好的纸张上。古腾堡的天才如此之高，以至于这套程序继续沿用了三百多年才被进一步改良。

古腾堡的技术改变了世界，使知识以空前快速和密集的方式（他的作坊每天可以印制三百页）传播到更多人手上，继而进入他们的脑海。只要拥有阅读能力，波西米亚铁匠如今可以和佛罗伦萨显贵获取到同样的信息。在十六世纪具有核心辐射力的社会观念和宗教观念交锋中，书籍、小册子、阔幅单面传单[*broadsides*]成为了首要武器（虽然子弹和炮弹也同样重要）。若没有这些印刷品所发挥的作用，马丁·路德将最终不过是另一个扬·胡斯[Jan Hus]而已。

《洛蒂和约》

倘若皮科洛米尼只看意大利而不是放眼于整个欧洲的话，他必定已看到了一线希望。十五世纪中叶的意大利半岛受制于五股频相“龃龉”（如果不说“战争”的话）的势力：一是米兰，长期以来由维斯康提家族[Visconti family]统



PARABOLE

Incipit prologus sancti iheronimi
presbiteri in parabolas salomonis
Iungat epistola quos iungit sacerdotium:
immo carta non dividat: quos
xpi nectit amor. Commentarios in osee.
amos. et zachariam malachiam: quoque
poscitis. Scripsissem: si licuisset pre vali-
tudine. Mittitis solacia sumptuum.
notarios nostros et librarios sustenta-
tis: ut vobis potissimum nostrum desudet
ingenium. Et ecce ex latere frequens turba
diversa poscentium: quasi aut equum sit me
vobis esurientibus aliis laborare: aut
in ratione dati et accepti: cuiquam preter
vos obnoxius sim. Itaque longa egrota-
tione fractus. ne penitus hoc anno re-
ticerem et apud vos mutus essem. tridui
opus nomini vestro consecravi. interpre-
tationem videlicet trium salomonis vo-
luminum: masloth quod hebrei parabolas.
vulgata editio proverbia vocat: coeleth.
quem grece ecclesiasten. latine concionatorem
possumus dicere: sirasirim. quod in linguam
nostram vertitur canticum canticorum. Fertur et
panaretos. ihesu filii sirach liber: et alius
pseudographus. qui sapientia salo-
monis inscribitur. Quorum priorem hebra-
icum reperi. non ecclesiasticum ut apud la-
tinos: sed parabolas prenotatum. Cui iuncti
erant ecclesiastes et canticum canticorum: ut
similitudinem salomonis non solum nu-
mero librorum: sed etiam materiarum gene-
re coequaret. Secundus apud hebreos
nusquam est: quia et ipse stilus grecam
eloquentiam redolet: et nonnulli scriptorum
veterum hunc esse iudei filonis affirmant.
Sicud ergo iudith et thobie et macha-
beorum libros legit quidem eos ecclesia. sed
inter canonicas scripturas non recipit:
sic et hec duo volumina legat ad edi-
ficationem plebis: non ad auctoritatem
ecclesiasticorum dogmatum confirmandam.

Si cui sane septuaginta interpretum
magis editio placet: habet eam a nobis
olim emendatam. Neque enim nova sic cu-
dimus: ut vetera destruamus. Et tamen cum
diligentissime legerit: sciat magis nostra
scripta intelligi: que non in tertium vas
transfusa coacuerint: sed statim de prelo
purissime commendata teste: suum saporem ser-
vaverint. Incipiunt parabole salomonis
Parabole salomonis
filii david regis israel:
ad sciendam sapienti-
am et disciplinam: ad
intelligenda verba
prudentie et suscipi-
endam eruditionem doctrine: iusticiam
et iudicium et equitatem: ut detur parvulis
astutia: et adolescenti scientia et intel-
lectus. Audiens sapiens sapientior erit: et
intelligens gubernacula possidebit. Ani-
madvertet parabolam et interpretatio-
nem: verba sapientium et enigmata eorum.
Timor domini principium sapientie. Sapien-
tiam atque doctrinam stulti despiciunt.
Audi fili mi disciplinam patris tui et ne
dimittas legem matris tue: ut addatur
gratia capiti tuo: et torques collo tuo.
Fili mi si te lactaverint peccatores: ne ac-
quiescas eis. Si dixerint veni nobiscum
insidiemur sanguini. abscondamus tendi-
culas contra insontem frustra. degluti-
amus eum sicud infernus viventem et inte-
grum. quasi descendentem in lacum: omnem
preciosam substantiam reperiemus. implebimus
domos nostras spoliis. sortem mitte no-
biscum. marsupium sit unum omnium
nostrum: fili mi ne ambules cum eis. Pro-
hibe pedem tuum a semitis eorum. Pedes
enim illorum ad malum currunt: et festinant ut
effundant sanguinem. Frustra autem
iacitur rete ante oculos pennatorum. Ipsi quoque
contra sanguinem suum insidiantur: et

图10-1　取自《四十二行版古腾堡圣经》的一个页面

治，但最近改为由雇佣兵队长摇身一变晋升为公爵的弗朗切斯科·斯福尔扎[Francesco Sforza]掌权；二是威尼斯共和国，由一个寡头政体统治，组成这一政体的是一个有着两百年历史的贵族家族，执政者是一位被推选出来的总督[*doge*]；三是佛罗伦萨，也由寡头政体统治，发号施令者是梅迪奇家族；四是那不勒斯王国，统治者是西班牙的阿拉贡家族[House of Aragón]；五是罗马教皇统治区，掌管着人类的现世和来世（图10-2）。

1454年4月，因领土纷争而长期失和的威尼斯和米兰，在米兰附近的洛蒂小城[Lodi]签署了一份和约；8月，佛罗伦萨也加入了《洛蒂和约》；1455年初，教皇尼古拉斯五世[Pope Nicholas V]和顽固的那不勒斯国王阿方索一世[King of Alfonso I of Naples]也成为缔约方。实际上《洛蒂条约》是一个五方签署并承诺互不侵犯的协定，它在很大程度上维护了意大利此后直到1494年（此时面对法国军队的入侵，各成员国很快背叛了盟友）之间的和平。正如我们将在第二十三章看到的那样，伴随法国入侵为所谓的"意大利战争"[Wars of Italy]埋下伏笔，意大利人将为他们的失和付出惨痛的代价——意大利战争一直持续到1559年，它最终导致意大利被法国、西班牙和哈布斯堡诸代皇帝所占领。

141

《洛蒂和约》之所以值得注意，还有一个原因。十五世纪中叶以前的外交手段主要是，在需要时派遣外交官就特定使命在国与国之间往返。然而，伴随1454年《洛蒂和约》的签订，缔约的各国（仍相互怀疑）决定在盟国宫廷里长期驻扎大使（亦充当间谍）。这种做法很快就超越了阿尔卑斯山脉的范围，近代通用的外交体系由此诞生。



图10-2　1454年《洛蒂和约》之后的意大利地图

第三部分　1450—1480年代

第十一章
弥撒曲和经文歌中的抽象化趋势

及至十五世纪中叶，为常规弥撒文本谱曲的两个基本问题已经解决：作曲家们如今已然习惯谱写完整的五乐章套曲，并通过使各乐章基于相同的既在音乐材料来实现音乐上的统一感。这一惯例在十五世纪剩余时间乃至整个十六世纪里持续通行，尽管也伴随着革新和例外。 145

革新性尝试应该是立即就出现了的，因为在1450年代就有一些新生代作曲家崭露头角了，其中最负盛名的两位是若阿内斯·奥克冈[Johannes Ockeghem]和安托万·比斯努瓦[Antoine Busnoys]，各自效劳于法国宫廷和勃艮第宫廷。这一时期的革新手法有两种类型：一、追求巧技精艺成为新潮（或者说，这是一种精神的“死灰复燃”），作曲家青睐于一种抽象的复杂性，尤其体现在操控既在曲调写成的定旋律上；作曲家似乎都在力求使自己的作品显得奇特另类，都在争相显示自己所精通的“尼德兰对位艺术”[contrapuntal “art of the Netherlanders”]——这在当时是一个常被提及的用语。二、作曲家不再局限于借用单线条作为定旋律的写法，而是越来越多地转向以复调尚松作为范本，并完整引用歌曲的复调织体。

在我们详细考察这些手法之前有必要先提几个醒：一、如果说在十五世纪上半叶，从写作单乐章弥撒曲，到写作成对组合的弥撒曲，再到写作完整弥撒套曲的发展历程并非是一条直线的话，那么在十五世纪第三代季中，弥撒曲的发展历程简直就像在兜圈子，同一位作曲家会在今天写一首直接运用定旋律的弥撒曲，在明天写一首对定旋律做精巧处理的弥撒曲，在后天写一首完整援引某尚松复调织体的弥撒曲，抑或干脆打消借用既有素材的念头。二、尽管1450

年代成长起来的新生代作曲家比迪费晚了一辈，但他们却在两个方向上都对迪费产生了影响，因为有许多年轻作曲家的作品可能是比迪费的某些后期杰作更先问世的，迪费很可能从中获得了启发。三、对1450—1480年前后的音乐作品做年份考证是一项冒险的任务，即便是对于奥克冈弥撒曲这样的著名作品，通常我们也只能猜测它的创作时间。我们甚至不能断定迪费在《脸色苍白弥撒曲》这首定旋律弥撒套曲的“典范”之作中所体现的创意，是否先于彼得吕斯·德·多马托[Petrus de Domarto]的《圣灵弥撒曲》[*Missa Spiritus almus*]。

巧技与复杂性（一）

在迪费的《脸色苍白弥撒曲》中，他对定旋律做了多种层次的增值处理[augmentation]，然而与此同时却也始终保留着那个既有曲调的原始节奏。换言之，他的操控处理完全是按照比例的。这种写法在1450年前后开始发生变化。
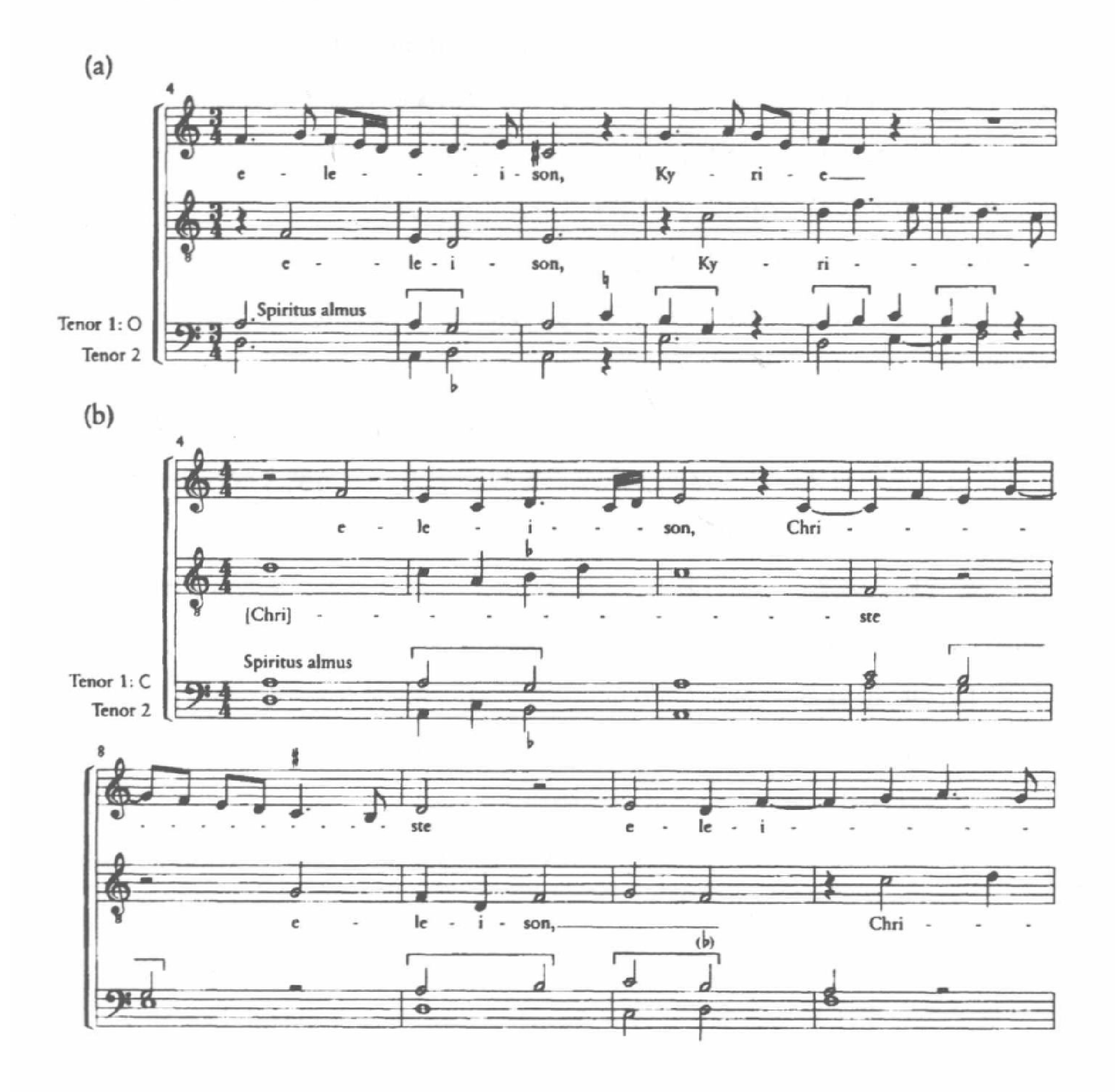
146

多马托的《圣灵弥撒曲》

虽然我们知道，彼得吕斯·德·多马托创作生涯的鼎盛期是在十五世纪中叶，但这位作曲家却是众多身世模糊、难于考证和立传的人物之一。他那首有可能写于1450年前后的《圣灵弥撒曲》确切地指明了新的方向。其中的定旋律取自应答圣咏《耶西之血脉》[*Stirps Jesse*][1]，虽然它在各乐章里的亮相方式几乎一致，却是在持续变换着节拍符号，由此也更改了旋律的节奏。谱例11-1显示了定旋律声部在“上主”第一节（此时的拍号是○）和“基督”一节（此时的拍号是C）出现的情况：

1. 这首圣咏出现在《神圣罗马教会交替圣咏集》[*Antiphonale sacrosanctae romanae ecclesiae*]（Tournai: Desclée, 1949）中的第129页。耶西的血脉（直译为耶西的“家族树”）——插图上显示的是盘桓在圣母（树枝）和基督（花朵）上方的圣灵——是深受圣母玛利亚的崇拜者们所钟爱的一个符号。

谱例11-1：多马托《圣灵弥撒曲》：(a)“上主”第一节，第4—9小节；(b)“基督”一节，第4—11小节



现在我们可以说，被归于邓斯泰布尔或鲍尔名下的那首《善主弥撒曲》也是在不同乐章中持续对定旋律做节奏变化的（参见第九章）。然而在多马托的弥撒曲中，这一手法的效果和审美意图却是相当另类。早期英国弥撒曲中的节奏变化似乎是随机的，带有极大的自由度，而多马托作品中的节奏处理手法却伴随着结构意义上的严密规划和系统化探索。这样的定旋律操控方式，在十五世纪下半叶得到了广泛运用。 147

比斯努瓦《武装者弥撒曲》

安托万・比斯努瓦基于《武装者》[*L'Homme armé*]这首著名曲调创作的弥撒曲对后世产生了深远的影响。无论它是否第一部《武装者弥撒曲》，它都是奥布雷赫特[Obrecht]同名弥撒曲的直接范本，并与奥克冈的同名弥撒曲颇为相似，而且还被迪费的同名弥撒曲逐音引用（或许还不仅如此）。

比斯努瓦在信经和羔羊经里的做法最具探索性。如果说信经仅仅是把定旋律移低了四度，那么羔羊经（《谱例集》第21曲）则是在低对位声部上采用了它的倒影形态（这使人联想到迪费在同名弥撒曲羔羊经里使用的逆行手法），起初采用了常规的增值模式，随后则越发出格，直至将时值扩展到四倍，而周围声部都在做罕见的快速运动。这两个乐章诱使我们从另一个角度去窥视比斯努瓦的心灵。在出现移位和倒影的地方，他都标记了谜一般的说教性语词：在下行四度移位处标记的是"勿发不谐之声，唱下方的那个D音"[Ne sonites cacephaton/ Sume lichanos hypaton]，在倒影处标记的是"在权杖落下时采用上行，反之则以下行"[Ubi thesis assint ceptra, /ibi arsis et e contra]。比斯努瓦乐于使用这种神秘的希腊文和拉丁文谜语，这样的标记散见于他的许多作品中。

在定旋律的截段处理方面，这部弥撒曲还涉及了其他巧技。《武装者》这条旋律（参见谱例11-2）清楚地呈现为**ABA**三部结构，迪费在分段引用这支曲调时，总是照顾着它既有的分段方式，而比斯努瓦则是对**B**段又做了好几次拆分，由此呈现了较为反常的形式布局。

信经凸显了比斯努瓦偏好的另一种巧技。这部弥撒曲总体上是用如下一种方式来建构的：不同乐章的篇幅比例以及各乐章内部的时值比例都遵照了毕达哥拉斯的协和比率（例如2:1，3:2，4:3）。只有一处例外：信经中的"Et incarnatus est"[并道成肉身]一句，位于这部作品的中心位置，其三十一个短音符并不符合毕拉哥拉斯的比率框架。而且，假如说借用《武装者》这一曲调来写作弥撒曲的传统起源于好人菲利普的金羊毛骑士团，那么数字三十一就是高度具有象征意义的，因为菲利普的金羊毛骑士团里共有三十一位骑士。

总而言之，比斯努瓦这首《武装者弥撒曲》与同时期许多其他作品一样，体现了十五世纪第三代季的一些普遍倾向：它属于所谓的"武装者时代"[age of
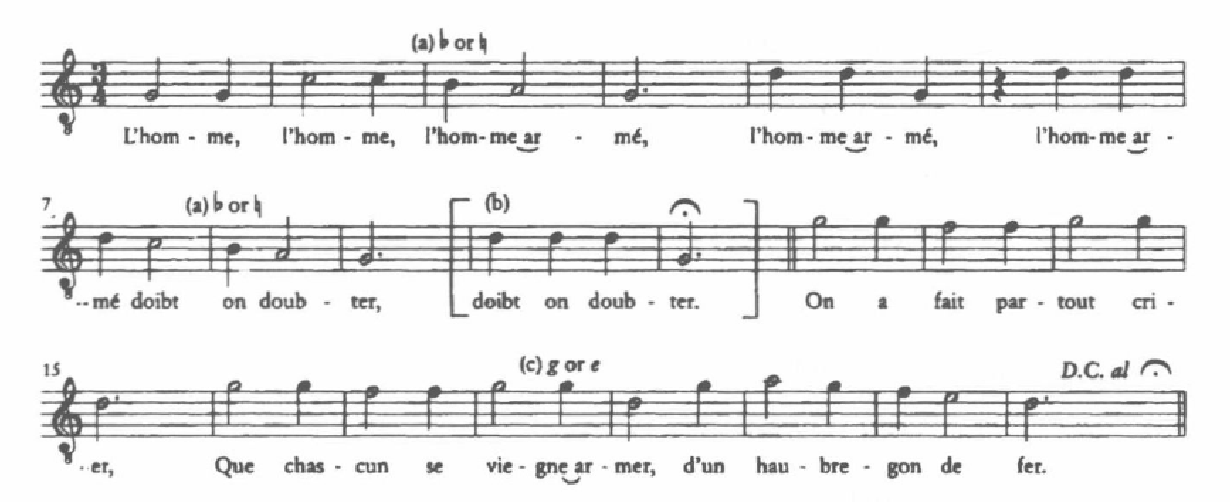
L'homme armé]，并富有影响力地参与塑造着这个时代；它示范了这个时代在处理定旋律时运用的复杂结构方式；它以无限多样的可能性（这一倾向在当时的作品中非常典型）来对这个曲调略显生硬的旋律和节奏加以组织，以清晰的和声运动感来推动它向前衍展；基于这个曲调写成的二重唱声部如此沉迷于彼此的模仿，以至于令人好奇：盛行于下一个时代的渗透性模仿理念的源头，是否正在于这些伟大的定旋律弥撒曲中的二重唱段落；相比迪费基于同一曲调写成的大而浮华的弥撒曲来说，比斯努瓦的这部弥撒曲显得小而紧凑（这种情况在此时比在迪费时代更典型），但同样美妙。

148

《武装者》传统

没有哪一条既有的旋律能像《武装者》（谱例11–2）那样源源不断地召唤着十五、十六世纪弥撒曲作曲家的想象力：

谱例11–2:《武装者》曲调



关于这个曲调需要说明三点：某些弥撒曲在使用这个曲调时会在调号中标写一个降号，而其他弥撒曲却不使用降号调，这个曲调因而是同时以混合利底亚调式和多利亚调式（移至G调）流传的。括号里的音符或许起源于一个更早的复调化版本。还有一处，某些弥撒曲使用了*g*音，而另一些使用了*e*音。

自1460年前后起直至巴洛克早期，基于《武装者》旋律写成的弥撒曲大约

有四十部（含残篇和散佚之作）。图表11-1按年代将相关作曲家划分为四组：

图表11-1：基于《武装者》写作弥撒曲的作曲家（各组之内按姓氏字母排列）

I：1450—1480年代

菲利普·巴斯伦[Philippe Basiron]

安托万·比斯努瓦[Antoine Busnoys]

菲利普(?)·卡朗 [(Philippe?) Caron]

纪尧姆·迪费[Guillaume Du Fay]

纪尧姆·福格[Guillaume Faugues]

若阿内斯·奥克冈[Johannes Ockeghem]

若阿内斯·雷吉斯[Johannes Regis]（一或两部）

若阿内斯·廷克托里斯[Johannes Tinctoris]

佚名所作的六乐章套曲（有可能出自比斯努瓦之手），收录在MS Naples VI.E.40中

149

II：1480—1520年代

胡安·德·安切塔[Juan de Anchieta]

安托万·布吕梅尔[Antoine Brumel]

卢瓦塞·孔佩尔[Loyset Compère]

若斯坎·德普雷[Josquin Desprez]（两部）

皮埃尔·德·拉吕[Pierre de la Rue]（两部）

让·穆顿[Jean Mouton]

雅各布·奥布雷赫特[Jacob Obrecht]

马布里安诺·德·奥尔托[Marbriano de Orto]

马特乌斯·皮佩莱尔[Matthaeus Pipelare]

贝特兰杜斯·巴克拉斯[Bertrandus Vaqueras]

III：1520—1600年代

罗伯特·卡韦尔[Robert Carver]

安德烈亚斯·德·席尔瓦[Andreas De Silva]

克里斯托瓦尔·德·莫拉莱斯[Cristóbal de Morales]
乔瓦尼·皮耶路易吉·达·帕莱斯特里纳[Giovanni Pierluigi da Palestrina]（两部）
胡安·德·佩尼亚洛萨[Juan de Peñalosa]
路德维希·森夫尔[Ludwig Senfl]

IV：十七世纪

贾科莫·卡里西米[Giacomo Carissimi]

除了弥撒曲外，也有采用这支曲调的世俗作品。此类作品中对该传统产生最重要意义的一部被归入了十五世纪中叶的英国作曲家罗伯特·莫顿[Robert Morton]名下（详见下文）。

源头

这支曲调究竟是何时、何地在何人之手中诞生的？又是谁最先将它用于弥撒曲的？理论家彼得罗·阿伦[Pietro Aaron]在他写于1523年的《音乐中的托斯卡奈罗》[*Toscanello in musica*]中说道：

> 据信，首次发现歌曲《武装者》（我以点号标出）之人是比斯努瓦，亦是他首次将之用于支撑声部。[1]

另一些证据表明，最早应用这支旋律的复调作品或许是一首尚松，其中将《武装者》曲调植入了一首题为《我将为汝》[*Il sera pour vous*]的回旋歌，这首歌曾激励勃艮第宫廷歌手布列塔尼人西蒙[Symon le Breton]拿着一根西芹梗与“骇人的土耳其人”[dreaded Turk]决斗。这首歌曲有两个版本流传：一是佚名所作的三声部版本（《谱例集》第22曲），二是添加了第四声部的版本，被归在一位名叫“博顿”[Borton]的作曲家名下。于是这首尚松常常与英国作曲家罗伯

1. 英译文出自 Strohm, *The Rise of European Music*, 470。

特·莫顿（“博顿”乃“莫顿”之声误）相联系，他是一位宫廷歌手，曾在勃艮第宫廷为好人菲利普和大胆的查理效劳。

借助于这些资料，我们能明白什么？几种富有启发性的假设认为：一、比斯努瓦写了这首尚松（该假设更看重Borton中的“B”而非“orton”）[1]；二、这首尚松同时也是比斯努瓦和奥克冈写作《武装者弥撒曲》时参考的范本；三、比斯努瓦的弥撒曲可能是“武装者弥撒曲传统”中最早的一部（迄今尚未发现早于比斯努瓦的作品）；四、也有可能是比斯努瓦本人谱写了《武装者》这条旋律，但是没有证据表明比斯努瓦写过这首复调尚松，毕竟阿伦没有说比斯努瓦“谱写了”它，而只是说他“发现了”它（尽管不妨追问所谓的“发现”究竟意味着什么），而且尽管比斯努瓦的弥撒曲无疑是“武装者弥撒曲传统”中较早的一 150 部，但它究竟是第一部、第二部还是第三部？现有的证据尚难说明这一点。毕竟我们所能给出的评注信息只有下面这些：最早能精确考证日期的《武装者弥撒曲》由若阿内斯·雷吉斯[Johannes Regis]所作，1462年抄写于康布雷；稍晚的一部，可能是出自菲利普·卡朗[(Philippe?) Caron]之手，1463年抄写于罗马。

起初作曲家写作《武装者弥撒曲》是供谁所用？具体有什么用途？相关传闻中最引人入胜的两个分别将这些弥撒曲与好人菲利普的金羊毛骑士团（菲利普希望以该骑士团组成的十字军来对抗土耳其人）和一次圣诞节弥撒（在场的神圣罗马帝国皇帝拔剑示意对抗土耳其人以捍卫基督教）联系在一起。可以肯定的是，以《武装者》曲调写成的弥撒曲对上述两个场合都有切题的象征含义。

此外，如果不是比斯努瓦创作了这支旋律，那么它会是在什么情境下被创作的呢？它会是一首通俗的单声曲调吗（有点像）？或者，它会是一首复调尚松里的某个声部吗（似乎不太像）？它究竟源出于宫廷还是市井呢？它的出现，是对土耳其人攻占君士坦丁堡这一事件的回应吗？那么“武装者”是指好人菲利普本人，还是他的子嗣兼继承人——大胆的查理？或许终有一天我们会知道答案。

---

1. 有最新观点称“Borton”是一位名气不大的作曲家，即根特地区的彼得·博顿[Pieter Bordon of Ghent]。

安托万·德·比纳（别名比斯努瓦）

虽然我们并不能确定比斯努瓦的出生日期，但他的名字告诉我们，他有可能出自比纳镇[Busne]，位于法国北部的加莱海峡省[Pas-de-Calais]。最早有关比斯努瓦的文献记载是出自罗马圣赦院[Apostolic Penitentiary]的一份记录，将他定位在了1461年2月前某时的图尔主教座堂[Cathedral of Tours]，并描述了他的坏脾气：

> 安托万·德·比纳，图尔主教座堂圣务员兼专职教士，曾殴打某位于此隐居之神父，并指使他人实施殴打，更对殴打者施以鼓励。在不同时间内有五次殴打发生，已酿成流血事件，因此罪责，肇事者已被逐出教会，然其无视教规，并藐视（圣彼得之）圣匙，在弥撒及某些日课中胆敢擅自参与并祝颂。被殴者现已康复，未有迹象表明其不宜履行圣职。（比斯努瓦）请求赦免其殴伤他人之罪与冒犯礼仪之举。[1]

尽管比斯努瓦的性情粗暴（神权暴力普见于许多教会档案中），但他依然留在图尔任职，并于1465年4月在那里的圣马丁教堂晋升为副主祭。他在此任职的事实似乎意味重大，因为奥克冈自1459年起也在这座教堂任职，担任的是司库这一职务，于是我们好奇在他们之间是否会有音乐上的交流。五个月后，比斯努瓦出现在了位于普瓦捷[Poitier]的圣伊莱尔－勒－格兰德[St. Hilaire-le-Grand]联合会教堂，成为了唱诗班指挥的候选人。尽管他被描述为“精通音乐与诗歌”，但一部分教士仍偏向于录用才能逊色的堂内候选人。

151

通过经文歌《从前》[*In hydraulis*]的文本（详见下文）我们获知，就在大胆的查理成为勃艮第公爵前不久的1471年，比斯努瓦开始与他有了联系，此时他成为了勃艮第宫廷礼拜堂的全职雇员。在1477（查理逝世）—1483年间，比斯努瓦仍断断续续在此任职。然而对于比斯努瓦最后十年的行踪，我们并不确知，我们只知道他在1492年11月6日处于病中，这是布鲁日圣索弗尔[St. Sauveur]教

1. 引自 Starr, “Rome as the Centre of the Universe”, 260。

堂的备忘录里记载的。

比斯努瓦在他生前享有崇高的威望。廷克托里斯把他出版于1476年的《论调式的本质与属性》题献给了比斯努瓦和奥克冈，称他们是“音乐艺术领域中最负盛名之行家翘楚”，与此同时，西班牙理论家巴托洛梅·拉莫斯·德·帕雷哈[Bartolomé Ramos de Pareja]则在他发表于1482年的《音乐的实践》[*Musica practica*]一书中用比斯努瓦的作品来示范作曲家们如何以机智的语词来指示定旋律的移位、倒影和逆行。此外，比斯努瓦常被视为一位知名的歌曲作曲家（约有七十五首），他实际上也是一位重要的宗教音乐作曲家。有六首作者不明的《武装者弥撒曲》以及其他一些作品最近被归入了比斯努瓦名下，如果这一判断符合实情，那么比斯努瓦理应被看作十五世纪下半叶最重要的弥撒作曲家之一。

巧技与复杂性（二）

这一时期的作曲家并不仅仅将其精巧的构思运用于以既在曲调为定旋律的作品中。有时他们也会自创定旋律声部，还有时他们则不使用定旋律这种结构性支架。

比斯努瓦的《从前》

经文歌《从前》(《谱例集》第23曲）在比斯努瓦的作品中具有特殊地位。首先，这是他全部创作中唯一可以近乎精确地判定其创作时间的作品。由于比斯努瓦在这首诗中自称为“显贵者沙罗莱伯爵[Count of Charolais]错爱之乐师”，所以这部作品必定是写于比斯努瓦首次进入查理宫廷效劳期间——即1465年10月至1467年6月15日，此后查理接替父亲大胆的菲利普成为了勃艮第公爵，因此不宜再以沙罗莱伯爵相称。

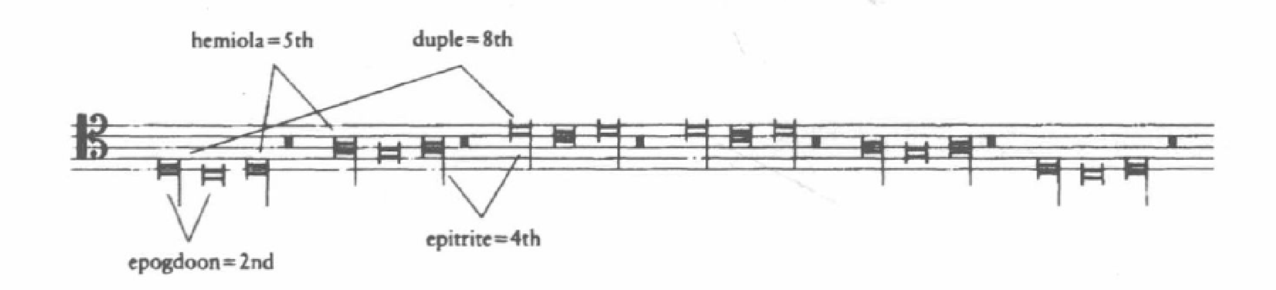
其次，比斯努瓦在这首经文歌的第二部分径自向奥克冈言说，自称是他的嫡系传人[propaginis]之一。如今我们知道有许多出自十五和十六世纪的此类言论，即声称某位作曲家师从了另一位，问题在于我们究竟该不该“当真”。然而

152

在这个案例中，我们需要回想到这两位作曲家在1460年代初时都在图尔的圣马丁教堂供职，而且廷克托里斯也曾在著述中将二人联系在一起。无论如何，不管比斯努瓦是否确曾师从奥克冈，他都将这位有可能年长一些的音乐家视为自己的老师。

《从前》这首经文歌是作曲家采用自创定旋律作为支撑声部的绝好范例，此例中的定旋律是一个三音音型（谱例11-3）：
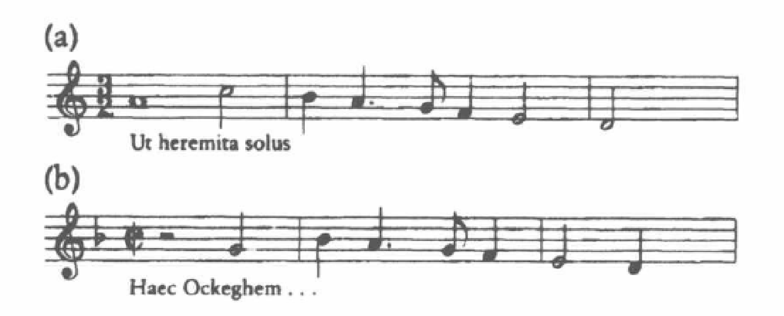
谱例11-3：比斯努瓦《从前》，支撑声部的最初呈示，音符时值尚未发生改变



这一具有拱形结构的“旋律”体现了经文歌文本中提到的毕达哥拉斯音程比率：“3:4[Epitrite]与3:2[hemiola] / 9:8[epogdoon]与2:1[duple produce] / 协和的四五度 / 某个单音及其八度”。此外，由于这条拱形旋律一共出现了四次（在第一部分里是从第19和第61小节开始，在第二部分里是从第36和第76小节开始），每次出现都使用了不同的拍号，经文歌各段的篇幅也故而遵照了毕达哥拉斯比率：6:4:3:2。

比斯努瓦这首《从前》有个姊妹篇，即奥克冈的经文歌《身为隐士》[*Ut heremita solus*]。它在开头部分提到的“隐士”（没有更多文本信息）恰巧指的是鼎鼎大名的基督教隐修士——圣安东尼·亚伯特[St. Anthony Abbot]，亦即比斯努瓦的主保圣人。这首经文歌也是基于一个“自创的”定旋律声部，而且这个定旋律在所有细节上都与比斯努瓦的《从前》的结构相似；定旋律在第一部分里的每次陈述都持续了一百零八个倍短音符[semibreves]，这个数字的隐秘象征涵义是：B(2) U(20) S(18) N(13) O(14) Y(23) S(18)；而且开头的动机也非常接近于比斯努瓦《从前》定旋律动机的第二个片段，这部分的唱词恰恰始于“Haec Ockeghem”[奥克冈此人]这样的字句（谱例11-4）。

谱例 11-4：奥克冈与比斯努瓦经文歌最高声部的开头动机：(a) 奥克冈《身为隐士》；(b) 比斯努瓦《从前》（第二部分）



153　虽然我们不知道奥克冈这首经文歌的写作日期，因此不能判断谁比谁更早，但几乎毋庸置疑的是：两部作品中的后来者意在致敬先前的那部。

奥克冈的《次分节拍弥撒曲》

从某些方面来看，最能体现巧技与复杂性倾向且最具惊人智性的作品，出自那些矢志摆脱以定旋律为砖瓦来建构作品的传统、完全依赖自身想象力来创作的作曲家之手。这方面的例证之一是奥克冈的《次分节拍弥撒曲》[*Missa Prolationum*]（《谱例集》第24曲给出了慈悲经和圣哉经的谱例），它“或许最能体现十五世纪对位法的杰出成就”。[1]这部弥撒曲在总体上被建构为一系列双重卡农，每两个声部合为一组。连续行进的卡农声部在音程关系上稳步地从“上主”第一节里的同度、经过圣哉经“和撒那”[Osanna]一节里的八度，之后缩减为降福经和羔羊经里的四度，并在羔羊经第二、第三节中收束为五度。作为一部在不同音程上循环一圈的卡农曲，这部弥撒曲有点像巴赫的《哥德堡变奏曲》[*Goldberg Variations*]。此外，其中在一部分卡农中，同时开始的两个声部采用了不同的拍子，因此每个声部中都有某些音符长于与之组合的声部；在效果上，最高声部和支撑对位声部各自分别以2/2拍和3/2拍同步演唱着一组卡农，而支撑声部与低对位声部则分别以6/4拍和9/4拍同步演唱另一组卡农。

通过观察所谓的《希吉抄本》[Chigi Codex]（图11-1）中罗列的“上主”第一、第二节的原始音符形态，我们可以对这部作品的运作方式有一个直观的认识。

1. *New Grove* 13: 493.
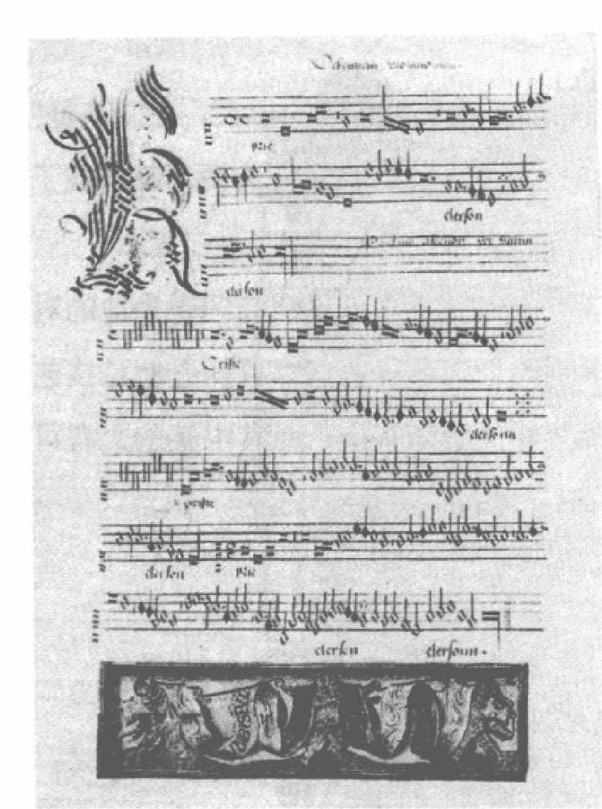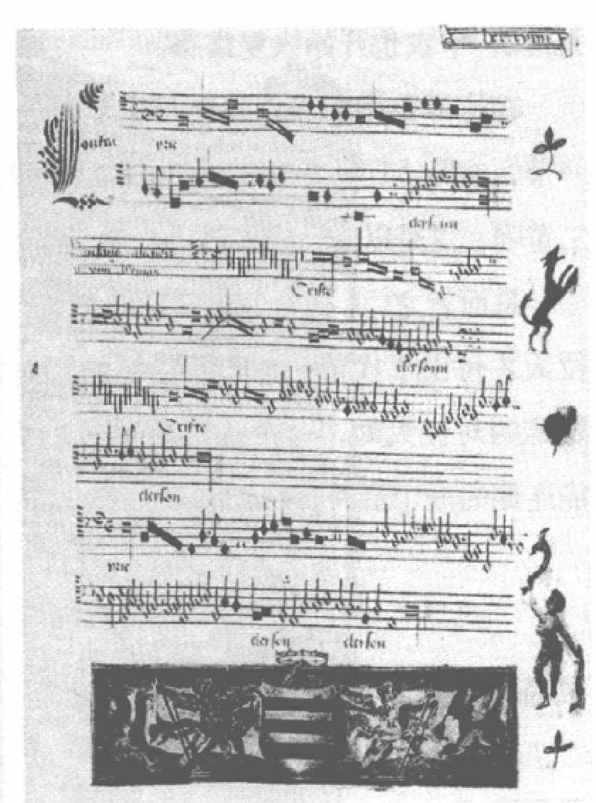



图11-1 《希吉抄本》显示的奥克冈《次分节拍弥撒曲》开头

“上主”第一节中的上方两声部和下方两声部构成的卡农出现在对开页的顶端。每组卡农中都只记写了一个声部，每个声部的两个节拍度量符号显示了使用该记谱法的两个声部在不同节拍框架下一道运行，而那个单独的C谱号则表明这个卡农是在同度上运行的。在“上主”第二节（始于每张对开页的倒数第二组）中，成对的节拍度量符号相距三度记写，以此显示这些卡农是在以相距三度的音程间隔运行。

我们可以再看看“上主”第一节上方两声部构成的卡农（左页开头）的更多一些细节。这条旋律以一系列短音符[breves]开始，在“先以三分”[perfect tempus]这样的提示下，需要以完美划分的方式（即一个短音符等于三个倍短音符）唱这些音符；而在“先以二分”[imperfect tempus]的标记下，要以不完美划分的方式来歌唱（一个短音符等于两个倍短音符）。因此，采用不完美节拍标记的声部会比采用完美节拍标记的声部运行得更快一些。这种运行一直持续到两个声部开始碰上更短的音符——倍短音符[semibreves]、微音符[minims]、半微音符[semiminims]，所有这些音符都采用不完美划分，不管在什么节拍度量符号下都是如此——每当此时，两个声部之间的距离就开始固定下来（不论相距

几度），卡农也开始恢复常态。

在这部弥撒曲中，并非每一个段落都是以双重节拍写成的卡农。在“基督”一节，实际上已不是卡农了。取而代之的是，每一对声部中的下方两声部构成了二重唱，这是以对话方式对上方两声部的回应，但每次都移高一个大二度。

154

总而言之，《次分节拍弥撒曲》是一部技艺超绝之作。而奥克冈也为他的对位天才付出了代价：从十六世纪到十九世纪的音乐著述者们都只知道他是技艺熟练的对位大师，一个迂腐的学究，除此之外便不知其他，而其中某些人有可能连他的一个音符都没听到过。

若阿内斯·奥克冈

若阿内斯·奥克冈[Johannes Ockeghem]（同时代文献中更常使用“Okeghem”这一拼法）大约是在1410—1425年间的某个时候降生在一个名为圣吉兰[Saint-Ghislain]的小村庄，今属比利时埃诺省[Hainaut]，时属勃艮第公爵领地。资料显示，他原是一名歌手，起初于1443—1444年间侍奉于安特卫普圣母堂，后于1446—1448年间侍奉于波旁公爵[Duke of Bourbon]府。在1450或1451年，他成为法国王室礼拜堂（图11-2）雇员，先后侍奉过查理七世、路易十一世和查理八世，直至1497年2月6日在那里逝世。

这三名顺位的法国君主都对奥克冈敬重有加，对此，我们可以从他们授予奥克冈的一系列显赫职位中找到证据：起初他担任首席教士[*premier chappelain*]，随后成为图尔的圣马丁修道院（其世袭院长是国王）司库[treasurer]，这是一个肥差，在1464年，他被封为礼赞国王的礼拜堂乐长[*maître de la chapelle de chant du roy*]，他在有生之年一直保留着上述职位。他的职业生涯中还有别的亮点，比如，1464年他在康布雷与迪费相见，而且，作为一个素少远游的音乐家，他竟然在1470年旅行到了西班牙。

155

奥克冈也获得了同时代人的赞赏。廷克托里斯将他列为同辈作曲家之首，并特别声明他是当时最优秀的男低音歌手。诗人兼音乐家让·莫利内[Jean Molinet]称赞其“弥撒曲巧妙、经文歌谐美”。奥克冈的逝世，也致使莫利内、纪尧姆·克



图11-2 袖珍手稿中显示的（疑似）法国王室礼拜堂，前景中身材较高者疑为奥克冈

雷坦[Guillaume Crétin]和鹿特丹的伊拉斯谟[Erasmus]赋诗悼念，其中莫利内所作的悲歌《林间水仙女》[*Nymphes des bois*]后被若斯坎谱成歌曲。但或许最为人称道的赞誉，出自于科西莫·巴尔托利[Cosimo Bartoli]发表于1467年的《学术评理》[*Ragionamenti accademici*]一书，其中称赞奥克冈"在音乐不幸湮灭之众多世纪中，似有率先发现音乐之功，如同多纳泰洛[Donatello]之于雕塑"。

考虑到奥克冈在巴尔托利的时代通常只是被看作以三四部显示卓越对位法技巧的作品而闻名于世的作曲家，这使他的评价显得格外反常。十八世纪的查尔斯·伯尼在1782年发表的《音乐通史》[*General History of Music*]中提到奥克冈时，只说其作品展示了"坚毅不屈之精神"。只是到了十九世纪，奥克冈才开 156

始被重新评价，此时，沉重的钟摆终于艰难地摆向了另一边，奥克冈被十九世纪人描述为“浪漫的”“非理性的”“神秘的”。对于这位性情难以捉摸的作曲家来说，现代学者还有许多工作需要做。

奥克冈的创作生涯还有助于我们理解一个更广阔的论题。如第三章所言，1400年前后见证了音乐艺术的核心传统在地缘上从法国转向低地国家的变迁。然而尽管如此，到了十五世纪中叶，法国艺术又开始重振元气，乃至使奥克冈将其几乎全部职业生涯维系在法国王廷。此外，处于卢瓦尔河谷中心地带的一系列教堂的建成，已经使这里的音乐机构再度繁荣——这些教堂包括：比斯努瓦、奥克冈供职的图尔圣马丁教堂，纪尧姆·福格[Guillaume Faugues]、菲利普·巴斯伦[Philippe Basiron]、科利内·德·拉努瓦[Colinet de Lannoy]供职的圣布尔日礼拜堂[St. Chapelle at Bourges]，以及廷克托里斯供职（1460年代初担任唱诗班指挥）的奥勒良主教座堂[Cathedral of Orléans]等。音乐艺术的核心传统如今是名副其实的“法-佛兰德”了。

几部重要的音乐手稿

上文讨论的好几部作品都是以手稿形式流传的，这些手稿组成了所谓《特伦托抄本》[Trent Codices]和《希吉抄本》[Chigi Codex]等不朽的珍藏。多马托的弥撒曲和比斯努瓦的经文歌《从前》均出自前者，奥克冈的《次分节拍弥撒曲》和比斯努瓦的《武装者弥撒曲》则出自后者。

《特伦托抄本》

这部抄本共包含七部手稿，分别收藏于意大利北部城市特伦托的两个不同地点。[1]这些手稿抄录了出自八十八位作曲家之手（既有显赫之人，也有无名之辈）

1. MSS 87—92被保存在特伦托省立艺术博物馆[Museo Provinciale d'Arte]，位于博恩孔西利奥城堡[Castello del Buon Consiglio]；MSS 93如今藏于特伦托教堂图书馆[Biblioteca Capitolare]，这份手稿相对独立于其他手稿。

的一千五百余件作品，在时间上跨越了1400—1480年的大部分时间。这七份手稿合起来构成了十五世纪的大部分重要曲目。最古老的两部手稿——MSS 87和MSS 92有可能是在1430—1440年代在提洛尔人的城市博尔扎诺[Bolzano]抄写的。Trent 93或许从1450年代初期就已开始抄写，而MSS 88—91则主要是由一位名叫若阿内斯·维泽[Johannes Wiser]的抄写员完成的，他大约在1450年代中期开始动笔，历时十年方才峻稿——及至1459年时他已成为特伦托主教座堂的教区长[rector]。他在MS 90的最后一个对开页（465^{v}）上署了自己的名字。

《特伦托抄本》的用途是什么？它们不太可能是用于表演的——其幅面为12×9英寸，这个尺寸太小，不适合唱诗班视唱使用，而且这些抄本包含的笔误始终没有被更正过。难道它们仅仅是为了满足具有人文主义倾向的教会管理者保存音乐曲目这一意图？最有可能的情况是，它们是被用作演出谱本的参考性范本，以便在需要时用来誊抄。若果真如此，那就表明当时的音乐生活是极其繁荣的。归根结底，特伦托是那条穿越阿尔卑斯山脉和博伦纳山口的繁忙商路上的一个货栈和商业中心。《特伦托抄本》仅仅在一个世纪前才被“发现”，无论其原始意图为何，它都无愧为最值得透彻研究的十五世纪手稿。

157

《希吉手稿》

相比于供实际使用的《特伦托抄本》而言，《希吉手稿》（图11—1）是一份被精美修饰的献礼式手稿，就连对开纸的边缘都被镀了一层金。[1]其原始底稿大约抄写于1498—1503年，地点是在布鲁塞尔的哈布斯堡-勃艮第宫廷，而且可以肯定它是题献给勃艮第贵族菲利普·布东[Philippe Bouton]的，它的纹章和铭文——“Ung soeul Boutton”[直译为一枝独秀，意译为布东无双]出现在了抄本的尾页。尽管这份手稿包含了许多若斯坎同代作曲家的音乐（有些是后来添加的），但曲目中的亮点却是奥克冈的一组包含十三首的弥撒曲。实际上，这份《希吉手稿》几乎收入了奥克冈的全部弥撒曲作品（只缺了一首弥撒套曲和一首单乐章慈悲经）。另有一位作曲家——若阿内斯·雷吉斯[Johannes Regis]的作品

1. Rome, Biblioteca Vaticana, Chigiana, C. VIII. 234.

也赫然在列，这位作曲家共有六首经文歌，其中三首出现在了这个抄本中。《希吉手稿》是最珍贵的“跨世纪”手稿之一，而且也似乎是对奥克冈（或许连同雷吉斯）的纪念。

巧技与复杂性（三）

与前述弥撒曲中体现的各种复杂性迥然不同，弥撒曲在十五世纪第三代季中显现出两个新的重要倾向：一是以世俗尚松曲调作为定旋律的弥撒曲在数量上超过了基于素歌曲调的弥撒曲；二是作曲家常常不仅借用尚松作品的某一个声部（如支撑声部），而是借用其整个复调织体。有两部弥撒曲可以表明这些倾向。

奥克冈的《待我命终弥撒曲》

这一时期最富于感染力和沉思性的作品，莫过于奥克冈基于他的回旋歌《我命将休，别无期待》[*Fors seulement l'actente que je meure*]创作的五声部弥撒曲《待我命终弥撒曲》[*Missa Fors seulement*]，这首作品（《谱例集》第25a和25b曲分别给出了尚松原曲和弥撒曲慈悲经的谱例）如今只剩慈悲经、荣耀经、信经三个乐章存世，或许他就只写了这三个乐章？对尚松原曲整个复调织体所做的最直观的改写，出现在慈悲经开头。最高声部和支撑对位声部以密接模仿的方式缓缓变现出了尚松曲调的开头乐句，与此同时，第一低音声部[bassus I]则以低五度移位的方式呈现了尚松原来的支撑对位声部，由此改变了尚松原来的调式倾向。伴

158

随第11小节出现终止式，奥克冈似乎心满意足地把尚松的支撑声部用作了弥撒套曲的支撑声部，与之伴随的两个低声部则影射了尚松的支撑对位声部。不过伴随“上主”第二节在第47小节开始（它对应于回旋歌第42小节处的**B**段开头），以及尚松支撑声部相继出现在弥撒曲支撑声部和支撑对位声部，奥克冈几乎是在以幻想曲的风格改写尚松原来的复调织体了——它时而在场、时而缺失。
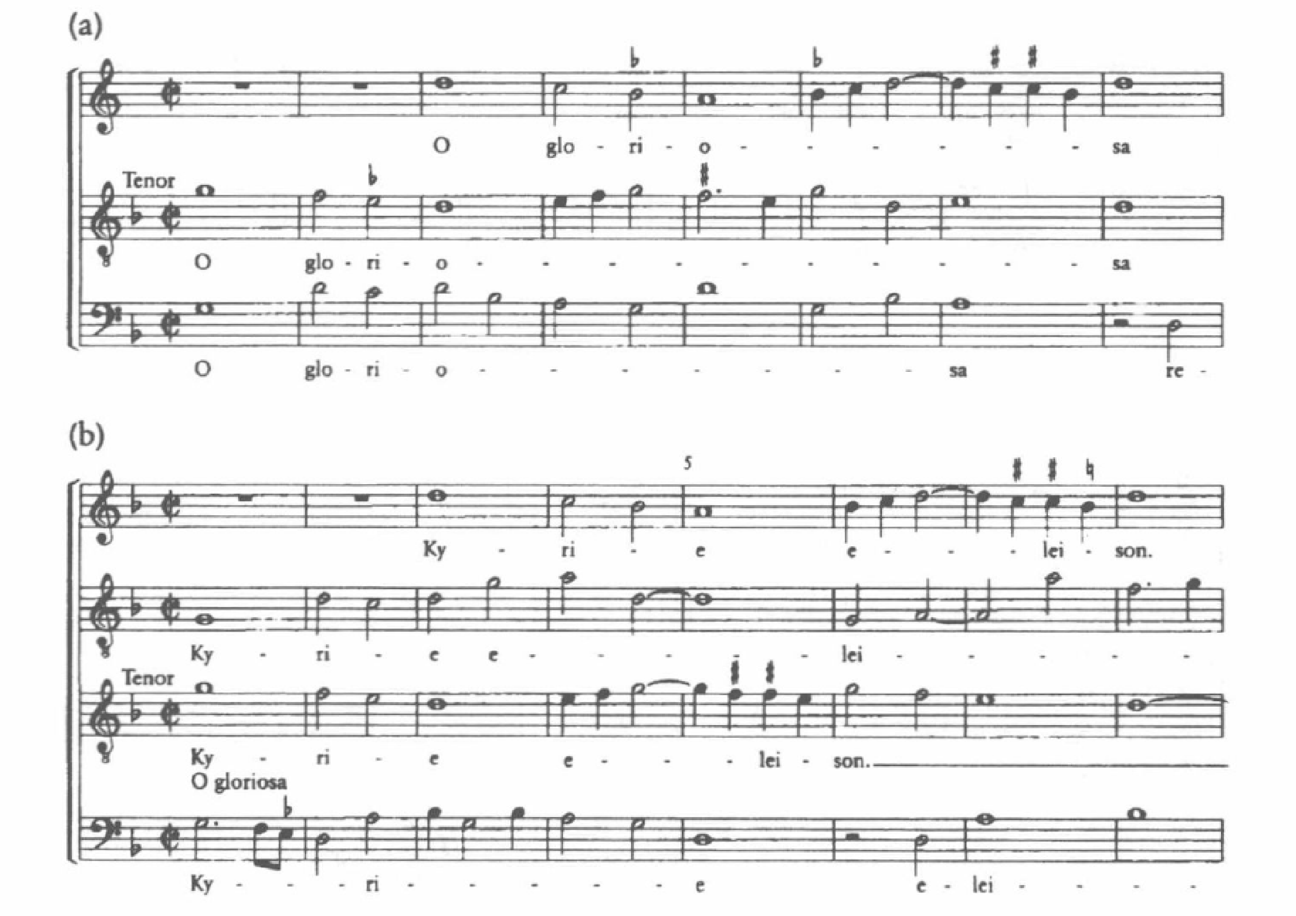
于是，这部《待我命终弥撒曲》展示了处理既在旋律材料的三种不同方式：一是像定旋律那样单纯引用尚松的支撑声部，时而用在这个声部，时而用在其

他声部，而且总是与周围声部保持同样的行进速率；二是先后征用尚松的所有声部（如在荣耀经和信经中那样）；第三是同步征引尚松的所有声部。最后还需要指出的是，正是将尚松支撑声部用作弥撒曲定旋律的具体写法，清晰地显示着各乐章的结构。

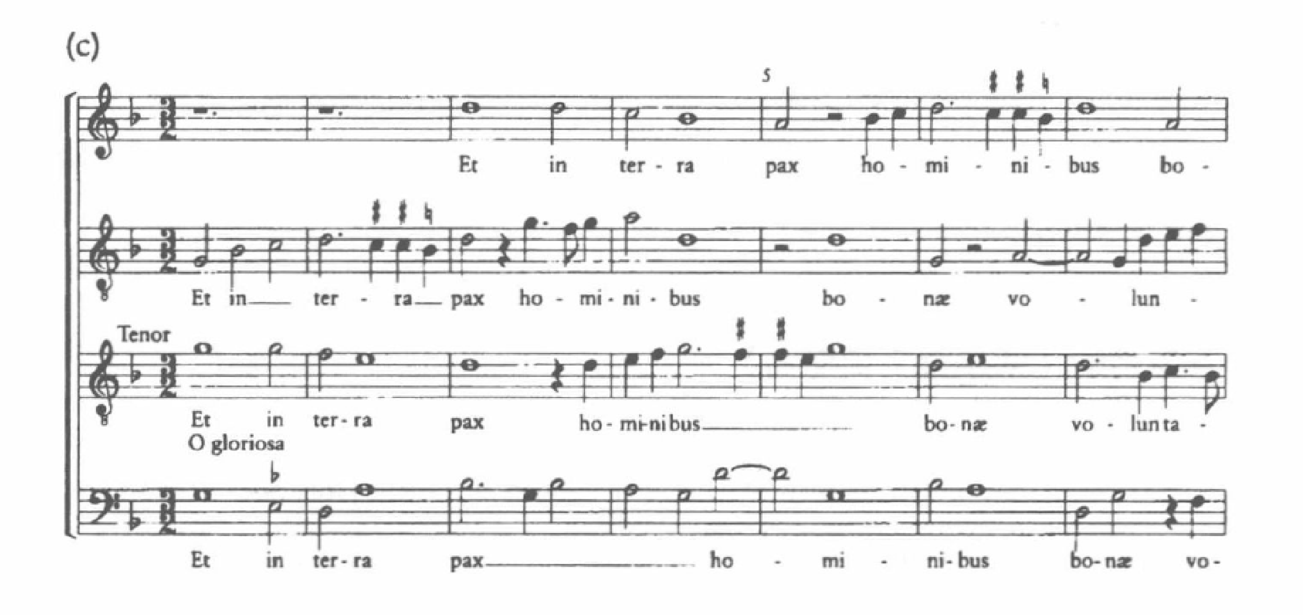
万瑟奈的《荣耀女王弥撒曲》

万瑟奈[Vincenet]的这首弥撒曲是基于若阿内斯·图朗[Johannes Touront]的经文歌《荣耀的世界女王》[*O gloriosa regina mundi*]创作的，图朗似乎在中欧地区很受欢迎，但却没有任何一份文献记载过他的生平。谱例11-5显示了图朗这首经文歌的开头几个小节，以及万瑟奈弥撒曲各个乐章的开头部分：
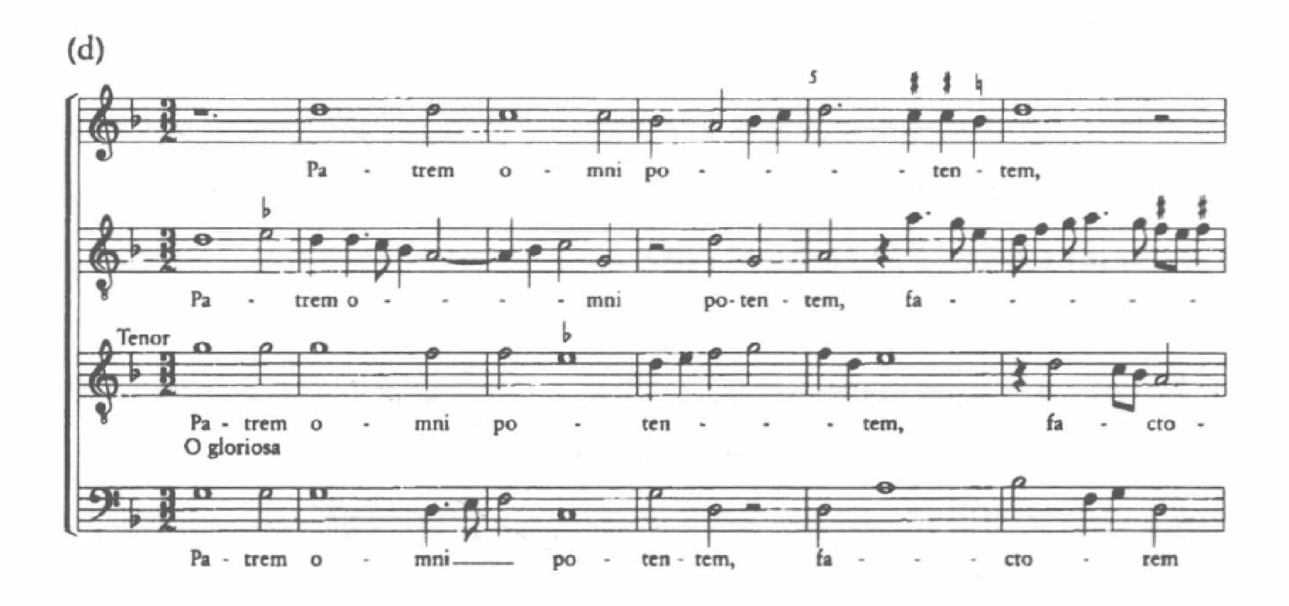
谱例11-5：(a)图朗《荣耀的世界女王》第1—8小节；万瑟奈《荣耀女王弥撒曲》，(b)《慈悲经》第1—8小节；(c)《荣耀经》第1—7小节；(d)《信经》第1—6小节；(e)《圣哉经》第1—7小节；(f)《羔羊经》第1—14小节
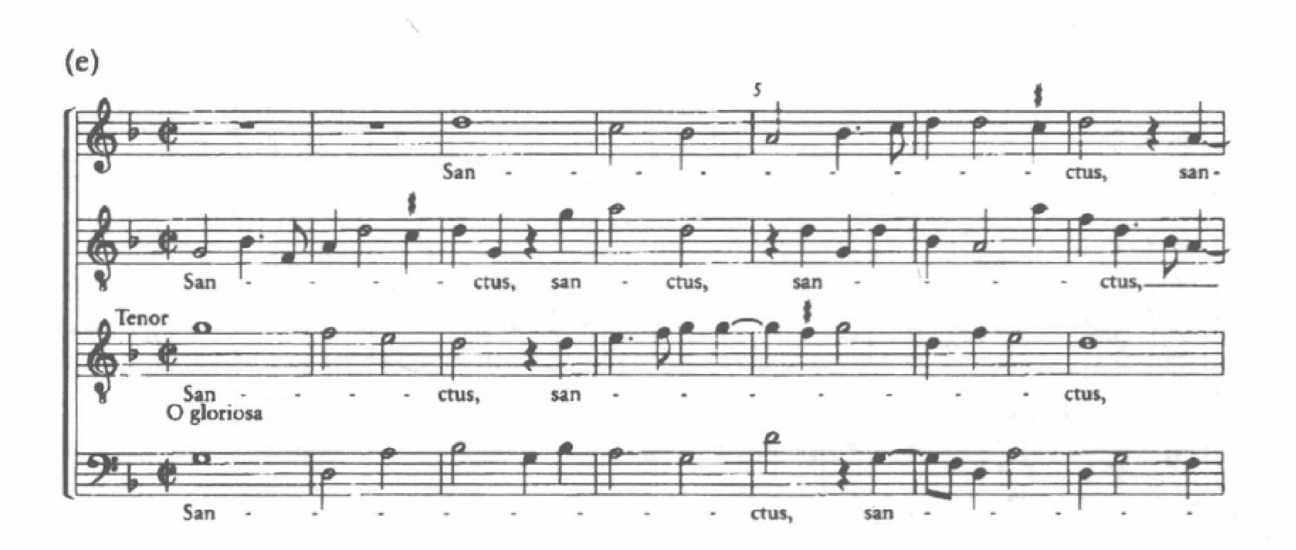


(c)


5
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo -
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun -
Tenor
Et in ter - ra pax ho - mi - ni bus bo - næ vo - lun ta -
O gloriosa
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo -
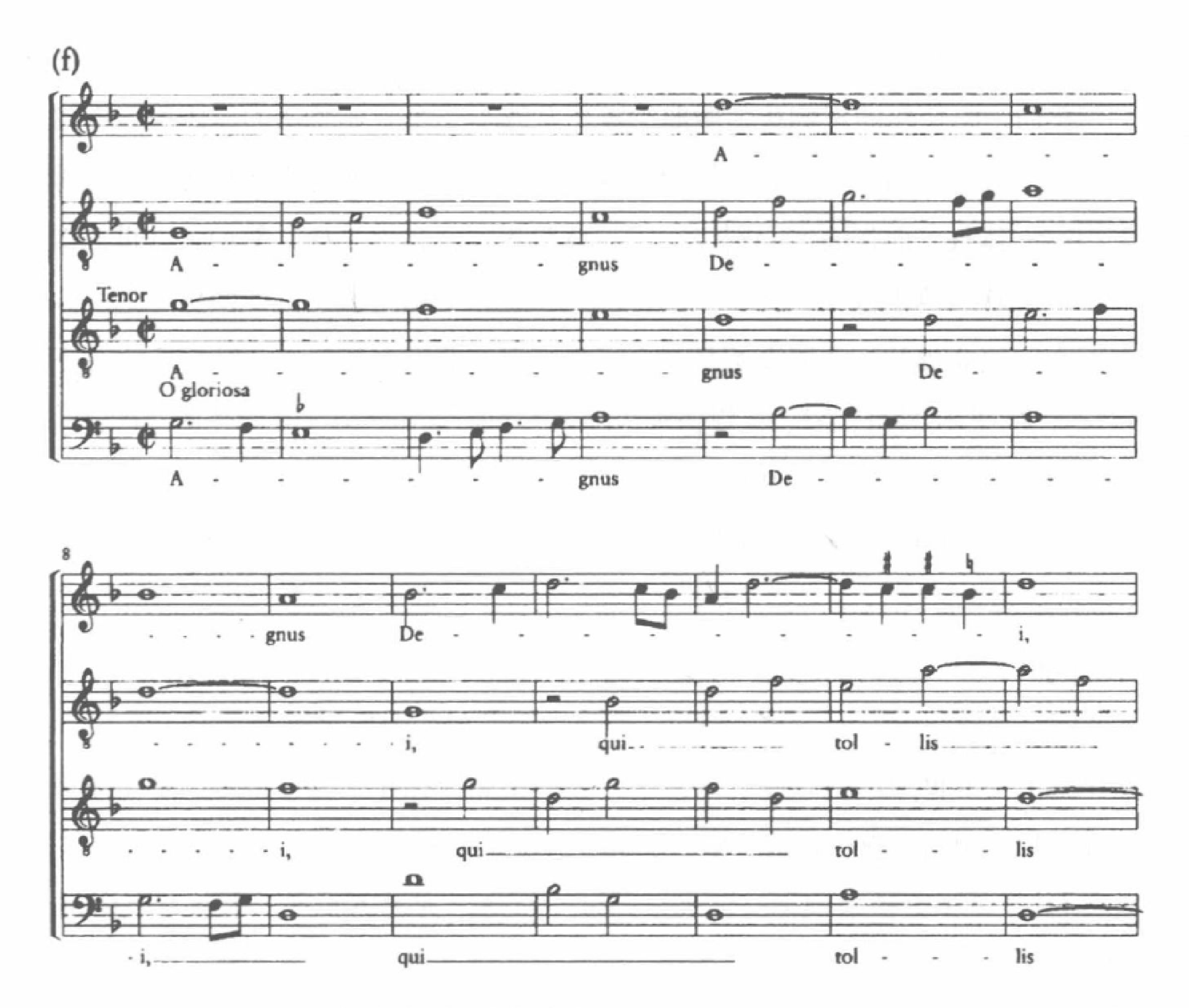
(d)


5
Pa - trem o - mni po - ten - tem,
Pa - trem o - mni po - ten - tem, fa -
Tenor
Pa - trem o - mni po - ten - tem, fa - cto -
O gloriosa
Pa - trem o - mni po - ten - tem, fa - cto - rem

(e)


5
San - ctus, san -
San - ctus, san - ctus, san - ctus,
Tenor
San - ctus, san - ctus,
O gloriosa
San - ctus, san -

(f)



如上所示，万瑟奈在每个乐章的开头都以不同的方式来处理既有的素材，他对那个既有的范本进行了影射、改写甚至评注，将原材料用做了激发自身想象力的跳板。此外，运用“荣耀的世界女王”（图朗的经文歌唱词）这句评注有两层用意：既作为弥撒文本的一个前所未闻的附加段，也作为一种“应景”之举，以明确表达赞美圣母的用意。 160

模仿观

“模仿”[*imitatio*]是人文主义艺术创作的中心理念。所谓模仿，是指对特定范本的仿效。对学生来说，模仿是学习的方式；对大师来说，模仿是致敬典范并与之切磋或予以评注的途径。廷克托里斯对此说道：“正如维吉尔在其神圣之作《埃涅阿斯记》[*Aeneid*]中仿效荷马一般，拜赫拉克勒斯[Hercules]所赐予之勇气力量，我亦在拙作中效仿诸位（作曲家）；我对典范风格如此景仰，乃至连

‘协和法则’亦希谋合。”

然而，驱使作曲家们在弥撒曲中援引并改写一个复调范本的原因就只有这些吗？有三点理由足以让我们提起警惕。一、文学中的典范之作与仿效之作都采用同一体裁，而作曲家们则往往跨越体裁界限，也就是说，他们是以世俗歌曲或经文歌为范本去写作弥撒曲的；二、十五世纪那些据说受“模仿”这一人文理念影响的佛兰德作曲家都是北方血统，而在北方人所接受的教育中唯独不包含人文-古典教育；三、在模仿观风靡意大利知识界之前，基于既在旋律材料新创复调作品的传统已有几百年历史了。不过，对于这些猜测我们需要领会一点，即“品咂趣味”与“求证事实”同等重要。

161

术语学

由于十五世纪压根儿没有术语学，我们该如何称呼一首连范本的整个复调织体一起引用的定旋律弥撒曲呢？使用学界最近提出的“模仿弥撒曲”[imitation Mass]这个术语会造成混淆，因为十六世纪曾使用该术语的拉丁语形态“*Missa ad imitationem*”描述另一种弥撒曲——这种弥撒曲虽然也是基于对一个范本的整个复调织体进行改写，却是在先后出现的多个模仿点上运用模板材料的，因此它们没有属于自己的结构性支撑声部。因此十六世纪所谓的“模仿弥撒曲”是不包含结构性定旋律的。同样会造成误导的是“仿作弥撒曲”[parody Mass]一词，这也是一个指称十六世纪“模仿弥撒曲”的近代术语。

无论我们使用哪个术语，都必须牢记：尽管这些十五世纪弥撒曲援引了其复调范本的不止一个声部，但通常仍会把范本的支撑声部用作自己的结构性声部，因而在效果上仍然是定旋律弥撒曲。

奥克冈的风格

通过对音色、织体、调性这三个风格要素在奥克冈弥撒曲和迪费弥撒曲中的表现加以比对，我们可以勾勒出奥克冈这位当时代天之骄子的整体风格。

音色

迪费的《脸色苍白弥撒曲》《武装者弥撒曲》《致敬天国圣母弥撒曲》分别向下延伸到了***B***音、***C***音和***A***音，尽管这些较低的音平常很少被用到。这三首弥撒曲的最大音域范围也就是《致敬天国圣母弥撒曲》所用到的十九个音级。

只需看看奥克冈《待我命终弥撒曲》中第二低音声部[Bassus II]出现时用到的低音***C***和低音***D***，就足以让我们意识到他所营造的声音场域已是相当厚重了。而且这并不是特例，奥克冈的经文歌《上帝之母》[*Intemerata Dei mater*]也用到了这么低的音，与廷克托里斯在一首弥撒曲中用到的低音相仿。而且，奥克冈对于他所使用的极低音域是有自我意识的，因为他曾煞有介事地将这部作品描述为一部“出格之作”[extra manum]，意即超出了圭多手（参见第三章）所示的常规音域。虽然我们也必须考虑到存在不同调弦法、不用固定音高校弦以及（也可单独）移调的可能性，但仍可确信奥克冈及其同时代人扩展了原有的音域，尤其是培育了低音区的表现力。音响上的这种差异在听觉感受上几乎是立竿见影的：迪费倾向于高而明亮，奥克冈及其同代人则通常倾向于宽广（《次分节拍弥撒曲》用到了二十二个音级）、低沉和黯淡。 162

织体和调性

迪费基本上维持着佚名之作《头颅弥撒曲》[Caput Mass]确立的四声部织体：支撑声部[tenor]是结构性声部，最高声部[superius]占有着“旋律”，男低音声部[bass]以其频繁出现四五度音程跳进而引领着和声的进行，而支撑对位声部[altus, contratenor]像个填充性声部。总之，每个声部都有各自特定的功能。

在《待我命终弥撒曲》中我们听到了一些与众不同的东西。除增加了第五声部外，声部之间的织体关系也发生了改变。由于定旋律所在的支撑声部混合着其他声部所用的音符时值，所以我们往往不会将它感知为一个特性独具和棱角分明的声部。而至于旋律，它究竟在哪个声部上呢？此时的声部分工还没有非常明确，因为各声部在“非模仿性对位织体”这种密集声部网络中所作的贡献多少是具有些“平等”意味的。共存的多条旋律以及衍生这些旋律的共性乐句

框架使得“配合”与“平等”的意味更加强烈。迪费凭借着对轮廓鲜明的动机做持续衍生（一旦引向明确划分的句读便又重新开始）而构建了拱形旋律，而奥克冈所写的则是自如蜿蜒、随意停顿的旋律。对于二者之间的差异或可归纳如下：假如你听了一整晚迪费和奥克冈的弥撒曲，而后在洗澡时吹起口哨随声附和的多半会是迪费的作品，尽管《待我命终弥撒曲》的开头动机会在我们脑海中持续萦绕好几天。

奥克冈的低音声部有时唱起来也像其他声部那样抒情，所以它们不像迪费的低声部那样直接有力地引导着和声运动。而且，由于奥克冈倾向于不那么频繁和明确地使用终止，所以他的音乐通常没有迪费的那样有调性感。

巧技与复杂性（四）

有些弥撒曲会使用或影射不止一个既有的范本。

使用多条“定旋律”的情况

在迪费晚年所作的《上主侍女弥撒曲》[*Missa Ecce ancilla domine*]或称《圣母万福弥撒曲》[*Missa Beata es Maria*]（这或许是他平生所作的倒数第二部弥撒曲）中，他借用了两首交替圣咏的材料，这两首圣咏都与圣母崇拜有关。当若阿内斯·雷吉斯决定也以《请看上主的侍女》这首交替圣咏（用于3月25日圣母领报节）来写作弥撒曲时，他不仅植入了另一首在同一个节日上演唱的交替圣咏，还把这些素材与另外五首与圣母有关的交替圣咏旋律掺在了一起，因此这首弥撒曲中总共包含了七条定旋律。雷吉斯的《神圣秘密弥撒曲》[*Missa Dum sacrum mysterium*]或称《武装者弥撒曲》所借用的材料相对少一些，其中，《武装者》这首最负盛名的定旋律曲调与好几首用于圣迈克尔节[Feast of St. Michael]的圣咏曲调混在了一起。虽然作曲家们并没有为混合多条定旋律或圣咏素材的写法确立某种惯例，但奥布雷赫特却最终运用这一理念创造了许多奇迹。

163

含蓄影射他人的定旋律

菲利普(存疑)·卡朗[Philippe? Caron]在他的《仁爱弥撒曲》[*Missa Clements et benigna*]中似乎有意影射了一首作者不详的意大利歌曲《马东娜归来》[*Madonna par la torno*]、一首佚名者所作的法语尚松《叹兮情人挚友》[*Hélas, mestresse, m'amie*]，以及若阿内斯·茹瓦[Johannes Joye]祈求慈悲的尚松《怜悯我之哀痛》[*Mercy mon dueil*]。这三首不常被援引的作品文本，对圣咏定旋律所营造的情绪构成了补充，而这些文本想来是能被表演者和聆听者识别的。卡朗的弥撒曲因而美妙示范了十五世纪作曲家使宗教与世俗两个世界妥善得以协调的方式。

运用支撑声部的五声部经文歌

尽管运用支撑声部的五声部经文歌也在一定程度上体现了巧技和复杂性，但由于这是一种特色鲜明的体裁亚种，故而值得单独审视。

雷吉斯的《倾聆花开之声》

勤勉钻研这一体裁的若阿内斯·雷吉斯，有时也被称为让·勒鲁瓦[Jean le Roy]（约1425—1495/1496）。虽然他长期处于奥克冈和比斯努瓦的阴影之下，但近些年来他的作品却跃入了历史学家的视野，我们发现他的经文歌在《希吉手稿》中占据了突出的位置。他的《武装者弥撒曲》（1462年抄写于康布雷）是最早采用这条同名曲调的弥撒曲（其创作日期非常明确），他乐于向人提起自己曾在康布雷主教座堂担任迪费的助手（大约在1440年代），人们也时常提到他的风格与迪费和若斯坎有所联系。

从雷吉斯的《倾聆花开之声》[*Clangat plebs flores*]（《谱例集》第26曲）中我们可以看到运用支撑声部的五声部经文歌有如下一些本质特征：一、这首经文歌包含两个部分，第一部分采用了三拍子，第二部分则用了双拍子；二、它的定旋律是从交替圣咏《如同荆棘中的百合》[*Sicut lilium inter spinas*]中截取的，

被置于支撑声部；三、支撑声部是最晚出现的一个，此前先出现了一系列三重唱和二重唱；四、支撑声部以长音符开始（至少第一部分如此），随后则混入了在其他声部中占据主导的节奏运动。

廷克托里斯在其《对位的艺术》[*Art of Counterpoint*]第三卷中独以雷吉斯的经文歌来例证“凡对位者，宜精心求变”这一训示。雷吉斯无愧于这番殊荣，他处理定旋律的方式确实变化多端，在他笔下，定旋律每次陈述的方式都不相同。在第一次陈述（第16—60小节）中，支撑声部以长音符时值唱出定旋律，这条旋律的前后两片之间被安排了一个长到不合情理的休止符。定旋律被剪断（仿佛它已不在场）的地方正好是两个部分的衔接处，在此之后，支撑声部重新出场，这次改用了双拍子，并缩短了音符时值，呈现了两小节一组的音型，它引导着五声部合唱与不带支撑声部的二重唱之间的多次交替。在第二次陈述（第85—109小节）中，支撑声部对定旋律进行了装饰，并将之并入一系列二重唱（这种织体又与定旋律首次陈述时的织体形成对比）。在第三次陈述（第110—122小节）中，支撑声部以较快的速率唱出定旋律，仿佛它迫不及待要把它唱完。总之，就操控定旋律的丰富手法而言，雷吉斯此曲可谓冠绝当时。

164

两部成问题的传记

本章提到的两位作曲家——多马托和万瑟奈可以很好地反映出重构十五世纪作曲家的生平经历是多么困难。

彼得吕斯·德·多马托

关于此人，我们只知道他的名字曾出现在安特卫普圣母堂1449年6月至12月的新进歌手名单里，而在1450年里，此地的档案中便没有了他的名字，后续几年的档案则丢失无考。

最近的研究者倾向于认为多马托与另一个名叫皮埃尔·德·马亚尔[Pierre de Maillart]、但号称“彼得吕斯”[Petrus]（死于1477年）的歌手具有同一身份，

此人是好人菲利普勃艮第宫廷的礼拜堂雇员，其任期从1436年持续到1451年。这一身份认定可靠吗？或许我们永难知晓，因为有一个关键性的证据丢失了。马亚尔1447年时肯定是供职于菲利普宫廷，而且他的名字在1450年的档案里再次出现，这一纪录刚好与同年多马托不在安特卫普的纪录相印证。然而不幸的是，勃艮第宫廷1449年度（连同1448年度）的账簿丢失了，这册丢失的账簿是否能提供有用的线索，我们也无从知晓，因此，供职于勃艮第宫廷的马亚尔究竟是否与多马托是同一个人（尽管那年他不在勃艮第的这一巧合会诱使人们给出肯定的结论），就成了一个悬疑至今的问题。

万瑟奈

万瑟奈的身份问题最终得到了令人满意的解决。先前的《新格罗夫音乐与音乐家辞典》中的"万瑟奈"条目（第19卷，第781页）略带犹疑地将《荣耀女王弥撒曲》[*Missa O gloriosa regina mundi*]的作者判定为"若阿[内斯]·万瑟诺"[Joh(annes) Vicenot]，并声称他在1426—1428年间供职于教廷礼拜堂。对此我们还可以做一点补充：这位万瑟诺直到1429年6月一直待在教廷礼拜堂，他是一位神父，来自南锡西部的图勒[Toul]，位于洛林地区。

165

然而有证据表明，这位（我们新近获知其）全名叫做"文森提乌斯·杜·布里凯"[Vincentius du Briquet]的作曲家，肯定不是那位1420年代在教廷礼拜堂供职的歌手。我们从一份久已获得的文献中了解到，万瑟奈留下了一位名叫瓦奈拉[Vanella]的遗孀，1479年曾身在那不勒斯，因此这位已婚的万瑟奈不应该是一位神父。还有一份出自1469年的支付纪录清楚表明，万瑟奈来自比利时的埃诺省。

显然，有两位名叫万瑟奈的作曲家。这则小故事告诉我们：一、《新格罗夫音乐与音乐家辞典》把两个人的生平合并在了同一人名下，当然，让我们感到困惑和麻烦的十五世纪人名还有很多，远不止"万瑟奈"和"万瑟诺"这一对；二、今天我们难以确知或只能猜测的东西，很可能在将来会水落石出，因为伴随研究的深入，会有新的档案文件、手稿片段或其他证据不断被发现。有时看来，我们的确有后见之明！

第十二章
文档中的史料：教会笔记

168 我们在第八章考察过的三个档案性文献是直截了当可以说明问题的。其中两个薪俸明细册确证了某人在某时某地所领到的薪水数额。与之相似，迪费的藏书清单，无论多么难于解读和抄录，也都不需要太多解释——如果不说完全不需要的话。

不过其他历史文档却要复杂得多，而且，有时为了重构这些文档所关联的事实，我们必须费心挖掘更多史料。如果这些历史文档对某些事实不能和盘托出而是半遮半掩，那我们就会遭遇一系列难题——比如十五世纪有关教会和法律的行话，久已废弃的历法体系，今人难懂的拉丁语地名，名不见经传的小人物等，这时我们必须费些功夫把事情弄清楚。

接下来要提到的这份笔记就是一个很好的例证，它可以很好地考验历史学家们的耐性。不过这个历史文档首先需要被置于特定的历史语境之中，正是因为历史学家们知道这个语境，所以他们从一开始就意识到了这份文档的重要性。

这份笔记出自梵蒂冈档案《圣职初年薪俸簿》[*Libri annatarum*][1]的若干卷册之一，所涉主人公是理论家廷克托里斯，不过他的名字在文献中显示为“Trutoris”［特鲁托里斯］。这张便条可以回答一个小而恼人的问题，即他与那不勒斯的阿拉贡宫廷之间的关系。现有信息表明，廷克托里斯后期身在那不勒斯，在1487年10月时，他拥有一个官方职位，当时他被派往北方阿拉贡为宫廷招募歌手。这份笔记清楚地表明，他又回到了那不勒斯，但我们想知道的是：一、

1. Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo dell’Archivio di Stato, *Annatae*, Reg. 36, gol. 14^{v}.

在这份笔记被记写的那个时间他是否还待在那不勒斯？二、那时他是否仍在宫廷里供职。这份历史文档还披露了一组关于廷克托里斯圣俸的事件，我们一定会对这桩小事的来龙去脉感兴趣。这篇历史档案读来如下：

> [1488年9月]24日，教廷要员兼康布雷主教座堂教士尼古拉·朗贝尔[Nicolaus Rembert]，负责向教廷财务部呈交康布雷主教教区教士若阿内斯·特鲁托里斯[Johannes Trutoris]之初年薪俸，并筹措列日主教区尼韦尔省[Nivelle]圣格特鲁德联合会教堂[collegiate church of St. Gertrude]圣务员之年俸。（50利弗尔[livres tournois]），此项经费因若阿内斯·德·康皮[Johannes de Campis]死于异地而迄今无着。时值英诺森八世[Innocent VIII]在位第4年之12月5日即伊德斯日[*ides*]（源于古罗马历法传统）。尼古拉允诺在一年之内交付上述欠俸，否则须在一个月内向财务部申明实情。

在这些字句之后，又有如下一段话被补记在了账簿边缘处：

> 1490年[今历1491年]2月27日，上文所述之尼古拉——其为若阿内斯·特鲁托里斯之监管人（公函表明此点），如那不勒斯（特鲁托里斯在此居住）当地公证人弗朗切斯科·帕帕科达[Francesco Pappacoda]于1488年即教皇英诺森八世在位第5年之9月18日所签《第七次财产评估报告》所示——责令若阿内斯上交所欠薪俸。

为了弄清上列事项的先后次序，并理解什么人为了什么而做了什么事，我们需要先熟悉canon[教士]、apostolic Camera[教廷财务部]、annate[新领圣职者向教皇上交其初年薪俸亦称首岁捐]、canonicate[授职]、prebend[圣务员的年俸]、curia[中世纪教会法庭]、ides[古罗马历法中3、5、7、10各月的第15日，或其余各月的第13日]、procurator[教会官员]、indiction[古罗马每隔十五年一次的财产评价公告]等术语，还必须弄清楚朗贝尔和若阿内斯·德·康皮的身份，还要知道一些关于列日主教区尼韦尔省圣格特鲁德联合会教堂的信息。关于罗马教会的术语用法问题，已有许多致力于罗马教会历史、发展和专业术语

的辞典可供参考。为了解朗贝尔和若阿内斯·德·康皮这两个人，我们必须钻研一下教皇的音乐赞助制度。历法问题完全可以参考我在第八章引提到的阿德里亚诺·卡佩利[Adriano Cappelli]的著作，当然也可以参考《大英百科全书》[*Encyclopaedia Britannica*]里的“历法”[Calendar]条目。如果这还不够，就请参看罗纳德·伍德利[Ronald Woodley]在“若阿内斯·廷克托里斯：评说一份历史文档显示的生平证据”[“Iohannis Tinctoris: A Review of the Documentary Biographical Evidence”, *JAMS* 34 (1981): 217—248]一文中对这份历史文档所做的详细讨论。

第十三章
音乐赞助制

在十五世纪第三代季中，附属于重要宫廷和教堂（或礼拜堂）最负盛名的音乐社团和唱诗班开始进入所谓的“黄金时代”。正如廷克托里斯在写于1473—1474年的《音乐的比例法则》[*Proportinale musices*]序言中所说： 170

> 笃信基督之众亲王，每欲扩大礼拜仪式之规模。为此，其仿效大卫，广建礼拜堂，并斥以巨资招募歌手，为能使多个声部唱出称颂上帝之悦耳之音。因亲王（倘其拥有慷慨施恩之胸襟）所雇歌手能被授予职衔、荣耀及财富，故使众人趋之若鹜学习声乐。[1]

虽然廷克托里斯的美好措辞旨在满足他的雇主——那不勒斯国王费兰特一世[King Ferrante I of Naples]的自负之心，但他的证词却所言不虚。那些在十五世纪兴旺已久的礼拜堂（例如康布雷主教座堂和勃艮第宫廷礼拜堂）仍然保持着繁荣态势；而过去景象惨淡的礼拜堂（如法国的王室礼拜堂和佛罗伦萨主教座堂的礼拜堂），以及地势偏远、不具规模的礼拜堂（如那不勒斯和佛罗伦萨那些）则趁机重组并迅速壮大；还有一些新建成的礼拜堂，例如教皇西克斯图斯四世[Pope Sixtus IV]为新建的西斯廷礼拜堂设立了唱诗班，又如加莱亚佐·玛丽亚·斯福尔扎公爵[Duke Galeazzo Maria Sforza]在米兰建立的礼拜堂。我们现在就来更仔细地审视这些礼拜堂。

---

1. Strunk, *Source Readings*, 14.

礼拜堂

在十五世纪，“礼拜堂”这一术语（意大利语作cappella，拉丁语作capella）指的是例行崇拜之所，无论是教堂里位于侧边的礼拜场所，还是亲王府邸私设的祷告场所；也指礼拜堂的全部圣职人员，他们以音乐来满足那些权势显赫的世俗宫廷在精神上的需求；它也可以特指在弥撒和日课中提供音乐的音乐家们——无论在教堂（或男、女修院），还是在私人（神圣尊长或世俗权贵）府邸。尤其当该术语与亲王宫廷相联系时，上述后两种意义便难以区分，因为歌手们自身也隶属于宫廷内更高的宗教机构，而且往往同时在音乐机构和宗教机构里兼职。

171 规模

总体看来，在十五世纪的演进过程中，法国、低地国家、意大利境内那些地位显赫的礼拜堂都在扩大规模。例如，萨瓦宫廷礼拜堂在1449年时共有十位职员，到了1461年已增至二十三位（含两位管风琴师）；那不勒斯宫廷礼拜堂则是从1444年的十四位增加到了四十年后的二十二位。当然也有例外情况存在，而且，扩张的态势会因政治、经济和宗教时局的动荡而骤然停顿。例如，1492年因“豪华者洛伦佐”[Lorenzo the Magnificent]逝世而导致梅迪奇家族衰落，更因宗教改革者吉罗拉莫·萨沃纳罗拉[Fra Girolamo Savonarola]得势，共同导致佛罗伦萨大教堂及洗礼堂的附属礼拜堂在1493年3月整体解散。而就在大约一个月前，这个礼拜堂刚刚企及它有史以来的最大规模——职员数增加到了十八位。

礼拜堂规模的扩展关乎两个要点：一、尽管意大利的教会机构也跟随了这一潮流，然而即便是其中的规模最大者（除了已成规模的教廷礼拜堂），也仅仅是到了十五世纪末才能与北方的礼拜堂分庭抗礼。实际上，当若斯坎在1459年进入米兰主教座堂的礼拜堂之后，这里的成年歌手就从六位变成了七位。当米兰人听到这么多人演唱的效果时一定会非常激动，因为就在不久前，这个礼拜堂在演唱复调时仍保持着一人一个声部的旧例。

二、除西斯廷礼拜堂的唱诗班外，整个十五世纪的王府唱诗班都比别处的

规模要大，甚至连那些以音乐品质闻名的唱诗班也不例外。不过，这些数字能反映全貌吗？王府礼拜堂的职员都是歌手吗？或者，更明确地说，他们中的每个人都能演唱复调吗？有不少礼拜堂职员一方面是出色的圣职歌手，另一方面也是优秀的教士。对这些问题的回答总会引发新的疑惑，我们不妨具体来看一个宫廷礼拜堂的案例，即1469年勃艮第宫廷礼拜堂的组成情况，在此我们会考察一个薪俸清单和一个新拟的宫廷管理条例。

勃艮第宫廷礼拜堂

图表13-1是出自大胆的查理的勃艮第宫廷的一张薪俸清单。光看职员名单我们就能明白两点：一、礼拜堂职员共分四个衔级：一等教士[*first chaplain*]、普通教士[*other chaplains*]、圣务员[*clercs*]和侍从[*sommeliers*]，职衔不同，薪资等第也不同；二、歌手的衔级并不以神父身份为必要参考条件。事实上，这份日常条例清楚地表明，职衔晋升依赖于歌手的嗓音品质和业务表现，而且，只有当职缺出现时，职员方可晋升。

图表13-1：1469年1月的一张薪俸清单，出自“大胆的查理”的勃艮第宫廷

一等教士（每日36苏[sous]）[a]

菲利普·西龙[Philippe Siron]*

普通教士（每日18苏）

罗贝尔·德·勒·珀莱[Robert de le Pele]*

罗贝尔·奥利弗[Robert Oliver]*

安托万·莫雷[Anthoine Mauret]*

让·德·拉·巴塞[Jehan Lambert de la Bassee]

康斯坦·布勒伍·德·朗格布鲁[Constans Breuwe de Languebrouc]

马蒂亚斯·科凯尔[Mathias Coquel]

艾蒂安·德·勒·莫特[Estienne de le Mote]*

皮埃尔·勒·卡诺纳[Pierre le Cannone]*

安托万·德·弗朗斯维尔[Anthoine de Franceville]*

让·潘图·迪·尼科代姆[Jehan Pintot dit Nicodemus]

吉列·布里[Gilles Brits]*

菲利普·德·帕萨热[Philippe de Passage]

圣务员（每日12苏）

克罗德·德·珀蒂[Claude de Petit]*

帕基耶·德普雷[Pasquier des Pres]*

罗伯特·莫顿[Robert Morton]*

若阿内斯·德·特里希[Johannes de Tricht]

侍从（干事，每日11或7苏）

让·勒·卡朗[Jehan le Caron]

科潘·比凯尔[Coppin Buckel]

瓦捷·马埃斯[Waiter Maes]*

皮埃尔坎·迪·内[Pierrequin du Nez]

吉列·德·布西[Gillet de Bousies]

皮埃尔坎·巴赞[Pierrequin Basin]

（另外，这个礼拜堂还有一位圣器保管员[fourrier, quartemaster]，此表未列出。）

资料出处：转自Fallows,“Specific Information”，113。

[a]“苏”是一种中等面额的硬币：16苏相当于1法郎[franc]、1弗洛林[florin]、1里弗尔[livre tournois]（即图尔斯货币）；1“苏”相当于12个德尼尔[derniers]。

* 表明此人兼为神父。请注意该礼拜堂的所有成员均为男性，女性雇员是被禁止的。

这张薪俸清单并不能告诉我们礼拜堂职员是否都唱复调，或者，是否他们都必须参与演唱。不过，出自日常管理条例的下述文字也许能帮助我们审视这个问题：

> 至于复调曲目，至少需六名高声部歌手、三名支撑声部歌手、三名低对位声部歌手、两名支撑对位声部或次高声部歌手[*moiens, contratenor, altus]*，有四名教士服务于大弥撒（其为主持该项活动之神父），另有侍从若干，在暇时（譬如无需在祭坛服务或忙于他务时）须与上述职员一同歌唱。[1]

172

这段文字似乎表明，唱复调时至少需要十四位歌手，其声部划分如下：最高声部六人（他们必定是假声歌手），次高声部两人，支撑声部和低音声部各三人。侍从们只有在没有别的差事时才会加入演唱。

侍从。我们从这份宫廷日常管理条例中还可以看出，侍从们需要做的差事很多。其中三名需在公爵祈祷室[oratory]内待命，另外两名要在祭坛上当差，而且还要看管祭坛上的珠宝、衣物（及其他圣器），安排弥撒之后的晚宴，确保有足够的木材和蜡烛可供使用。不仅如此，每组侍从中的资历最轻者，还须在礼拜堂附近就寝以便看守。显然，侍从的主要职责与音乐无关。

一等教士。1469年的这份日常管理条例花了十个段落的篇幅来限定一等教士的职责：当另一位主持者缺席时，他们不得不在所有弥撒和日课活动中担任指挥，使教士们各安其职，审批教士的请假诉求，为教士们挑选圣袍布料并发放薪俸，催缴教士们的欠款，还要临时管理公爵属下那些来礼拜堂公干的庭务侍从。似乎可以说，一等教士如同在礼拜堂执勤的警察。

如果你想阅读有关一等教士音乐职责的资料，那恐怕要落空了。因此我们难以断定菲利普·西龙[Philippe Siron]是不是技艺出众的歌手，以便在复杂的复调弥撒曲或经文歌中独立担当一个声部，或者，他是否无需承担音乐职责而只是一位备受礼敬的高效管理者。无论实情怎样我们都可以认定，正是因为他们肩负着行政管理的使命，所以其薪俸标准是其他职员的两倍。

西龙的职位角色与其他王府上的同类职员相同。于是我们可以从阿拉贡的那不勒斯宫廷日常事务条例中获知，“礼拜堂主管”[cappellano maggiore]一职，

1. 转引自Fallows, “Specific Information”, 110。

与西班牙圣十字会的西多会修道院院长的职务相当（这反映出了这座宫廷的西班牙血统），即便在后来那不勒斯宫廷不再维系西班牙传统之时，拥有这一职位的人也是非主教莫属。与之类似，西斯廷礼拜堂的主管[*magister capellae*]照例享受着主教头衔，只是当教皇利奥十世[Pope Leo X]在1514年将这一职衔授予歌手兼作曲家艾尔泽·詹尼特[Elzéar Genet]（人称“卡庞特拉”[Carpentras]）时，这一传统才被打破。

然而我们不能据此认为，这一时期的所有宫廷礼拜堂都由非音乐人士掌管。不同宫廷的礼拜堂建制往往不同。例如在佛罗伦萨，职位最高者是约翰内斯·马蒂尼[Johannes Martini]，在十六世纪头十年里，埃尔科莱·埃斯特一世公爵[Duke Ercole I d'Este]撤销了将“礼拜堂乐长”[*maestro di cappella*]头衔授予某位唱诗班教师的传统，这一头衔曾先后被授予若斯坎、奥布雷赫特、安托万·布吕梅尔[Antoine Brumel]这些伟大作曲家。此外我们也不应忘记，法国王室礼拜堂的“首席教士”[premier chapelain]是奥克冈。实际上，伴随十五世纪渐入尾声，宫廷礼拜堂越来越倾向于体现纯音乐性的职能，歌唱家和作曲家位居首领的情况更常见了。

173

其他职位。勃艮第宫廷礼拜堂还有一些上表没有列出的职位。在礼仪方面，有公爵的忏悔师[confessor]、施赈员[almoner]（即救济品发放者）、助理施赈员，以及行政主事[*maistre d'ostel*]（首席管理者），这些岗位无疑都是由神父们担任的。有两个角色在日常管理条例中没有被提到，但在其他宫廷里属于常设职位，即歌童教师和一名抄谱员（后者有机动性）。在众多知名的音乐家中，有两位曾因不定期抄写乐谱而获得报酬，即米兰的若斯坎和那不勒斯的万瑟奈，而供职于康布雷主教座堂的迪费（参见第七章）则曾经督导唱诗班乐谱的抄写事务。最后，勃艮第宫廷礼拜堂的职衔体系还需加上两个职位才算真正圆满，一是“圣器保管员”[*fourrier*]，负责看管各种物资，也负责（当职员们外出当差时）安排礼拜堂的膳宿；二是管风琴操作员[*porteur d'orgues*]，该职位被简单描述为“仆人”。

由此可见，十五世纪王府礼拜堂的各种职位最好被理解为一类职责范围内的密联接合体。其中的一端是以礼拜-仪式和行政管理为主要事务的人员，另一端则是歌手，他们的主要职能是“做乐”，既包括复调（书面记谱的或即兴的），

174

也包括素歌；位于二者之间的是兼顾上述两类事务的礼拜堂职员。而且，如果某些礼拜堂职员没有能力阅读有量记谱法和演唱复调的话，那他们就只能在演唱单声部圣咏的众多仪式环节上一展歌喉了。

“表演”事项。勃艮第宫廷的日常管理条例规定，教会年历中的每个节日都要举行一次大弥撒——这些庆典是依据巴黎主教座堂的仪轨设立的，在庆典中既要演唱素歌也要演唱复调。该礼拜堂还要负责每日的晚祷[Vespers]和晚经[Compline]。在某些场合上，首次晚祷是在节日宴会前夕举行的。某些节日——圣诞节、复活节、圣灵降临节以及某些圣人的节日等，是与晨经和日间课共同庆祝的。该礼拜堂的某些职员可能也会参加宫廷里的世俗性娱乐活动。可见，大胆的查理花钱供养礼拜堂是值得的。

歌手

充任宫廷礼拜堂各职衔岗位的究竟是什么人呢？下文可以透露一点这方面的信息，它既涉及礼拜堂职员的总体情况，也涉及某些个人的情况。

法国的王室礼拜堂

在1451—1475年间（即查理七世在位期间），法国王室的宫廷礼拜堂共有各类雇员三十八位，有些是歌手，其余则为教士。虽然我们时常认为这一时期歌手的流动相当频繁，但法国王室礼拜堂的大部分歌手和教士却能保持稳定。事实上，只有六位歌手曾经受雇于其他礼拜堂，另悉只有两位歌手兼作曲家——让·弗雷诺[Jehan Fresneau]和让·索耶[Jehan Sohier]曾远行意大利求职。

在这三十八位职员中，有三位（也可能四位）被聘任为作曲家，分别是：奥克冈、人称“表兄”的让·德·艾斯卡弗[Jehan de Escatefer *dit* Cousin]、让·弗雷诺，以及人称“费德”[Pede]的让·索耶（如果此人正是“费德”条目下所列那位的话）。十四位被聘为歌手，因此会参与演唱复调音乐（其中两位被指定支撑声部歌手[*teneurs*]），另有十五位被聘为神父（有些也作歌手，有些则是教

士）。据当前掌握的资料来看，这些职员都不曾婚配。

简而言之，我们从中看到了一个由歌手和教士们组成的稳定群体，法国王室礼拜堂无疑是以优越的薪俸留住了他们，而且他们一定也有机会能从富裕的法国主教座堂和联合会教堂里捞到一些油水。

有家室者

在世俗的宫廷礼拜堂中，并非所有歌手都是神父或圣务员，就连主教座堂

175 里的歌手也未必全是。伴随十五世纪的行将结束，及礼拜堂职员的越发职业化，我们发现了一些需要供养家室的已婚歌手。在不以圣务员身份供职的歌手兼作曲家中，最值得一提的是海因里希·伊萨克[Heinrich Issac]，他在1484年进入佛罗伦萨主教座堂及洗礼堂的附属礼拜堂，并娶了当地屠夫之女为妻。

在事业与家庭之间有时会发生冲突。在1555年，教皇庇护四世以帕莱斯特里那结婚为由将他从西斯廷礼拜堂解雇，认为这有损该礼拜堂的尊崇地位。正是这种矛盾，致使一位歌手写下了一封言辞由衷的书信。在1471年，时任那不勒斯某礼拜堂歌手的菲利普·德·多尔坦希[Philippe de Dortench]，因迎娶了一位佛罗伦萨女性为妻而致信"豪华者洛伦佐"（在信中他称洛伦佐为"同侪"[*Chompare*]，这表明洛伦佐有可能是他某位孩子的教父）：

> 吾妻切盼归故里，牢骚不断，故拟携妻归。万望归抵之后，能跻身于某礼拜堂，以宽容待遇安度余生，另获六杜卡特金币[gold ducats]之月薪。至亲同侪，彼时可否侍君如昨？吾之忠诚，君所固知。翘盼答复，请将回信交予向您呈递此信之人。另请为吾保密，谨防此事张扬，倘如此，恐吾前程不保。[1]

据我们现在掌握的线索来看，洛伦佐并未答应他的请求。

---

1. 转引自D'Accone, "The Singers of San Giovanni", 325。

周游歌手科尔迪耶

支撑声部歌手若阿内斯·科尔迪耶[Johannes Cordier]是十五世纪后期最著名的歌手之一，他大约在1460年7月开始在其故乡布鲁日的圣多纳廷教堂[church of St. Donatian]担任歌手兼圣务员。七年之后，他成了佛罗伦萨主教座堂及洗礼堂附属礼拜堂的首领。在佛罗伦萨，科尔迪耶以他为臂式提琴[*lira da braccio*]（近代小提琴的前身之一）即兴助唱的非凡能力而得到了“豪华者洛伦佐”这位年轻赞助人的赏识。但不久之后，出现了不妙的变故：因一位礼拜堂歌手被关押了两个星期，科尔迪耶显然在1468年夏煽动了一次叛乱，致使歌手们集体请辞。科尔迪耶的佛罗伦萨岁月就此终结了。

1469年1月起，他在教廷礼拜堂度过了至少两年半的拮据光景。之后，他又去了那不勒斯费兰特一世[Ferrante I]的宫廷，在此他又生事端，这次事故酿成了一次国际性的危机。事态的发展是这样的：科尔迪耶在某个时间点上离开了那不勒斯，到了1474年7月，米兰的加莱亚佐·玛丽亚·斯福尔扎公爵在提到他时称他为“自家歌手”，到了10月，科尔迪耶的名字便出现在了米兰宫廷的薪俸清单中。然而问题在于，科尔迪耶离开那不勒斯时并未获得准允。到了1475年，在一些频繁往来的信件中，费兰特命令科尔迪耶返回米兰，而加莱亚佐·玛丽亚·斯福尔扎公爵则坚持声称是这位音乐家原本就是自家雇员，如今只是从那不勒斯回来而已。最后，当那不勒斯和米兰的外交谈判濒临破裂时（尽管两位统治者论家庭关系还算沾亲带故），勃艮第的大胆的查理介入了调停，将科尔迪耶判给了米兰。 176

科尔迪耶在米兰很受宠幸。不光薪俸优厚，公爵还为他提供了其他一些优越的待遇，并在米兰给了他一套房子。一份1476年的宫廷职员名册显示，公爵府上有[包含科尔迪耶在内的]387位职员在随他出行时可以调用马匹（费用由公爵承担）。科尔迪耶领到的津贴比若斯坎或礼拜堂唱诗班指挥还要丰厚。1477年1月，在加莱亚佐·玛丽亚公爵遭遇暗杀——发生在圣诞节后一天他去往教堂的途中（教堂在当时是暗杀事件的频发地）——的两周之后，他的遗孀决定缩减礼拜堂的编制。她写信给罗马说，“[吾等]坚信不宜将歌手全部遣散，而应择优

留用，科尔迪耶将在其中。”[1]

不过科尔迪耶很快就动身离开了，并在1480年成为了马克西米利安的哈布斯堡－勃艮第宫廷礼拜堂的雇员。在此供职两年后，亦即在飘无定所十五年之后，他重新回到了布鲁日的圣多纳廷教堂，从1482年起成了一名教士。1485年他指导了一场复活节期间的戏剧演出活动（在其中扮演基督），并在1497年10月接受了为期一年作为“助理音乐指导”[*succentor*]的任命。在布鲁日的最后岁月里（此间他仍与米兰宫廷保持着联络），科尔迪耶与奥布雷赫特发展了亲近友善的关系，奥布雷赫特1485年在布鲁日、1487年在费拉拉的工作经历为这段友谊埋下了伏笔。1501年，科尔迪耶在布鲁日逝世，埃尔科莱·埃斯特[Ercole d'Este]在描述自己的宫廷礼拜堂歌手时曾说：“其声如百灵，日鸣于枝头”，[2]这也正是科尔迪耶的生平写照。

圣俸制度

礼拜堂的圣俸制度是如何运作的呢？如前所述，所谓圣俸[benefice]，实际上是一种赏赐，通常要成为主教座堂、联合会教堂或教区教堂的教士才能获得，这是对该职位所需奉行的各种宗教职责的一种回报。

虽然绝大多数此类圣俸是由教皇授予，但有权势者的世俗统治者也往往能够左右其统治区域内的圣俸分配方案，并以许诺这种奖赏来吸引优秀的歌手前来任职。与此同时，当地的大主教和主教座堂的分支机构也常会提名自己的候选人申领圣俸。因此，在从教皇的“[名义性]授予”到“实际核准赐发”（发放给受雇人）的过程中，常会夹杂着各类诉讼，因为教皇、主教、世俗统治者可能会支持不同的申领者。

177 对歌手们来说，圣俸意味着“天赐杜卡特（或弗洛林、里弗尔）”，这些赏赐或许是一名歌手正常收入的两倍尤甚。此外，歌手无需在圣俸发放地定居，这是尤其引人注目的便利条件。许多活跃于意大利的法－佛兰德歌手纷纷请求罗马将圣俸发放到他们身所不在的北方故土，等他们从意大利辞职回乡时，存放在那里的圣俸

1. 引自 Prizer, “Music at the Court of the Sforza”, 165。
2. 转引自 Fallows, “The Contenance Angloise”, 189。

和收入就可以供其支配了，这听起来很像退休津贴。歌手们也可以累加领受多种圣俸。总而言之，圣俸是一种利益丰厚的交易，虽然它不属于世俗交易的范畴。

收入

这一时期有不少歌手通过充分利用自己的音乐才能和司礼-行政技巧而得以致富。正如我们在第七章所见，迪费去世时家产殷实，而奥克冈临终时的处境也极为优渥（这主要得益于他在圣马丁教堂担任司库一职）。另有一例，是西班牙的歌手、作曲家兼教士琼·科纳戈[Joan Cornago]，他于1449年在巴黎大学获得神学学士学位，后于1453供职于宽厚者阿方索[Alfonso the Magnanimous]的那不勒斯宫廷礼拜堂，在此一直任职到1460年代中期，彼时他成为了阿方索之子兼继位者——费兰特一世[Ferrante I]的首席施赈官。科纳戈的年俸竟高达三百杜卡特。作为一名方济会修士，科纳戈也曾依例发誓要安于穷困，可是他的困境在他抵达那不勒斯的两个月内便被教皇尼古拉斯五世[Pope Nicholas V]轻易扭转了。如图标13—2所示，科纳戈的薪俸很可能是十五世纪至十六世纪初期所有意大利歌手中最高的。

图表13-2：供职于那不勒斯、米兰、佛罗伦萨、费拉拉的歌手们的薪俸举例

	日期	歌手	年俸（单位：杜卡特）
那不勒斯	1441	米格尔·纳达尔[Miguel Nadal]	36
	1448	弗拉·焦尔迪[Fra Giordi]	72
	1471	菲利普·德·多尔坦希[Philippe de Dortench]	120
米兰	1474	安东尼奥·圭纳蒂[Antonio Guinati](礼拜堂指导)	168
	1474	加斯帕尔·范·韦尔布雷克[Gaspar van Weerbecke]	144
	1474	若斯坎·德普雷[Josquin Desprez]	60
佛罗伦萨	1490	彼得勒坎·博内尔[Petrequin Bonnel	24
费拉拉	1476	若阿内斯·马蒂尼[Johannes Martini]	48
	1503	若斯坎·德普雷	200
	1504	雅各布·奥布雷赫特[Jacob Obrecht]	100

178 科纳戈能有如此优厚的待遇，这或许并不只是因为他的音乐才能。作为那不勒斯国王的首席施赈官，他的职位已接近于宫廷圣务职衔的最顶端，而且，另有证据表明，他有可能做过那不勒斯王庭使节出使过罗马。

我们也可以拿科纳戈在1450年代的年俸与同时期那不勒斯宫廷某些非音乐家的俸禄做个对比：一位磨工的年俸是14杜卡特，一位劳工的年俸是18杜卡特，一位头等畜工的年俸是24杜卡特，一位神学教授的年俸是300杜卡特，一位宫廷总管的年俸是3000杜卡特。由此可见，科纳戈的年俸是侍奉该国王的头等畜工的十倍多，但也仅是一位宫廷总管[*mayordomo*]年俸的十分之一（那不勒斯国王本人在1444年的收入估计在80万杜卡特以上）。

这些薪俸的购买力如何？下列数据可以有助于我们理解这一点：根据1459—1460年间米兰的食品价格，1杜卡特大约可以购买130磅面包，或30磅嫩牛肉，或十只鸡，或25磅奶酪或黄油。因此，即便我们承认那不勒斯和米兰的生活成本存在差异，但似乎也可以肯定，科纳戈一个月里连五个杜卡特（这是他月薪的五分之一）的等价食物也吃不掉。此外，他还有可能享受着免费的膳宿。

其他津贴

科纳戈的定额薪水或许还只是他的财产收入的冰山一角。例如，我们几乎可以肯定，他能从国家的垄断盐税中提取一些收益，即便是很小的份额，也足以令他暴富。科纳戈并非同时期唯一享有这等好事的音乐家。在1470年代，米兰公爵曾为他的宫廷礼拜堂指导——待遇优厚的安东尼奥·圭纳蒂[Antonio Guinati]（参见图表13—2）颁发了为期三年开采领地矿床的特许状；五十年后，亨利八世[Henry VIII]也曾授权宫廷歌手菲利普·范·维尔德[Philip van Wilder]负责从图卢兹进口靛蓝（一种可以制作蓝色染料的植物）、从加斯科尼进口葡萄酒的业务。

显然，如此惊人的额外津贴并非等闲常有之事。更常见的补贴会是如下一些赏赐品：农场、房屋、搬迁费、马匹、成桶的葡萄酒、成吨的谷物、额外的衣物，或者是——就像奥克冈曾有的待遇那样——以现金发放的养老金（作为对其“额定薪水的补充”），这相当于他的固定薪金。有时音乐家会领受非常实

用的津贴。在1484年，佛罗伦萨主教座堂及洗礼堂的附属礼拜堂歌手们曾兼职受雇于另一家佛罗伦萨教堂，其协议条款读来如下：

> 上列佛罗伦萨圣乔瓦尼[San Giovanni of Florence]教堂歌手，将于每周六早晨在安农齐亚塔礼拜堂[Chapel of the Annunziata]协助演唱弥撒曲，其助演活动将持续一年。作为雇方，女修院承诺以下列方式酬谢：
>
> 一、单人床一张，配齐床单、被褥、枕头、弹簧、毛毯。
>
> 二、衣物洗涤服务。
>
> 三、每周一次理发或修面服务，服务周到、包管满意。
>
> 四、八双鞋子、四双拖鞋，根据需要，随时提供。
>
> 五、复活节期间提供马甲衣料。
>
> 六、圣约翰节来临时，每人一顶贝雷帽。
>
> 七、九月间提供一块优等裤子面料。
>
> 八、圣诞之际，提供十块优质上衣面料。[1]

179

总而言之，礼拜堂歌手是受人尊敬的职业。而且，对于那些可以用行政能力来扩展音乐技艺并充分利用圣俸制度这一优点的歌手来说，这一职业简直合算至极。

赞助人

以今人的有利条件来看，十五世纪最显眼的赞助人是那些显赫宫廷的主人，他们不那么像是赞助人，而更像是音乐家的雇主和音乐消费者。考虑到既要支付薪水又要提供津贴，所以维持一个礼拜堂的开销堪称“巨资”（廷克托里斯语）。此外，礼拜堂仅仅是宫廷扶持的众多机构之一。为什么这一时期的宫廷雇主对音乐赞助活动如此得孜孜不倦？对此可有三个相互关联的答案。

---

1. 引自D’Accone, “The Singers of San Giovanni”, 334—335。

一、有许多当权者对音乐非常热衷，如勃艮第宫廷的大胆的查理，米兰宫廷的加莱亚佐·玛丽亚·斯福尔扎，费拉拉宫廷的埃尔科莱·埃斯特一世等。查理本人甚至醉心于作曲，而加莱亚佐·玛丽亚则坦言他“享受音乐、歌曲超过任何其他娱乐”。[1]二、他们由衷地虔诚恭敬（符合时代境况），斥资扶持礼拜堂因而是在拯救自我的灵魂；三、借用廷克托里斯的话说，亲王们对礼拜堂的扶持能表明他们“有慷慨施恩之胸襟”。因此，亲王们非常乐意使自己的家族门庭光耀，使宫廷活动锦上添花（这些光环也被认为是统治者本人风采的延伸）。于是，礼拜堂就成了显赫权势的直观象征。

开支

关于赞助体制和雇员招募所需的花费，我们有很好的资料。在1474年，加莱亚佐·玛丽亚·斯福尔扎支付给他的三十一名歌手的薪水总额是5000杜卡特，这在廷克托里斯看来是一笔昂贵的支出，不过这位公爵开给四十名训犬师的薪水也差不多是这个数额；查理七世在1453—1454年间对法国宫廷礼拜堂的开支是3200里弗尔，这远不及他用于宫女服饰的开销；至于宽厚者阿方索1455年维持礼拜堂总计所用的1500杜卡特，对他来说简直微不足道，因为这个宫廷的每日用度就有1000杜卡特之多。简言之，这些权贵们借以彰显宫廷排场并拯救自己灵魂的代价是相对低廉的。

180

雇员招募

高薪竞聘法-佛兰德歌手的做法在当时蔚然成风，尤以意大利为最。我们已然见识过了米兰宫廷和那不勒斯宫廷就科尔迪耶的身份归属问题展开的冗长辩论。

简单说来，招募歌手有三种方式：一、借助于国外的通讯代理人（或驻外大使），梅迪奇银行布鲁日分行的行长就是以这种方式为佛罗伦萨礼拜堂（受梅迪奇家族赞助）延请了科尔迪耶；二、通过“函聘”方式，埃尔科莱·埃斯特

1. Prizer, “Music at the Court of the Sforza”, 151.

一世就曾在1471年12月10日致予康斯坦茨大主教的一封信中，告知他正在筹建礼拜堂，并在“四处寻访最优秀的音乐家”（凭借这封信，埃尔科莱似乎给了若阿内斯·马蒂尼以职位上的保障，后者在费拉拉宫廷礼拜堂效力了一个代季）；[1] 三、委派歌手北上招募，正如1487年10月，那不勒斯的费兰特一世给廷克托里斯的训谕中所言：

> 礼拜堂亟需……某类歌手……就近寻访无着，故欲命汝翻山北上，前往法国或任何其他汝觉可行之区域、国度、地点……竭力寻访优秀歌手……倘能找到，即刻带回，以便及时来礼拜堂供职并参与礼拜仪式。[2]

作为诱饵，意大利的宫廷会为歌手们提供底薪、圣俸（有教士身份者享有）和其他津贴。曼图亚驻米兰大使在1473年2月5日致予曼图亚侯爵卢多维科·贡扎伽[Ludovico Gonzaga]的一封信中，对整个赞助程序作了如下概括：

> 尊崇之[米兰公爵]殿下对汝深表感谢，诚谢君为之招募支撑声部歌手（言指费拉拉宫廷歌手安德烈亚·达·曼托瓦[Andrea da Mantova]）。殿下对其格外中意，将支付其与同伴月薪12杜卡特……礼拜堂歌手待遇优厚。仅对此位歌手，殿下便已提供价值4000杜卡特之房屋、土地、钱财、衣物等物，并任命其为宫廷侍从[chamberlain]。其人来自列日，年方廿四……已婚，担任支撑声部。殿下亦乐于为他人在米兰提供住房，每处房产价值约700—800杜卡特。此外，殿下犹致信罗马，恭请教皇恩准其在主教辖区内每座主要城市……发放总额为300杜卡特之圣俸……歌手优先，以使各城市礼拜堂均有主教座堂之规格……殿下已多次函致教廷表明其在意大利扶持音乐之念。倘能如此，殿下便可从各地礼拜堂中挑选最佳歌手，亦将拥有最佳礼拜堂。[3]

---

1. Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara,* 131—132.
2. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples,* 73.
3. 转引自Prizer, “Music at the Court of the Sforza”, 156—157，只有一处做了改动。

181 赞助人与音乐

关于十五世纪的音乐赞助体制，在我们现有的理解中还存在一个重大知识盲点，即赞助人、作曲家、作品构成的三角关系，尤其是前两者的相互关系，以及它对于第三者的作用。美术史家掌握了不计其数的合约文本，其中表明了赞助人希望艺术家在一幅画里呈现什么内容。但音乐史家们却找不到类似的历史档案。美术史家可以研究赞助人和正在创作某部作品的艺术家之间的关系，而音乐史家研究的却是赞助人和对某部作品做二度创作的表演家之间的关系。一位艺术史家可以声称，“一幅十五世纪的绘画是对某种社会关系的代言”，[1]它能显示这位画家如何调整自己的作品以适应赞助人的旨趣，而音乐史家们则只能好奇是否在音乐作品中作曲家也会这么做。

我们可以通过奥克冈的《待我命终弥撒曲》来看待这个问题。据推测，这部作品写于路易十一在位期间（1461—1483），此时作曲家供职于法国宫廷。无论是国王、王后（即来自萨瓦宫廷的夏洛特[Charlotte of Savoy]）还是其他朝臣，都知晓奥克冈这部弥撒曲所借用的那个尚松曲调。但另一方面，我们却推测不出这部作品是否出于委约。如果是，那么委约者（路易国王或某位朝臣）是否想以这部作品来与宫廷外的另一位赞助人对抗；或者，假如它确系出于路易国王的委约，那么奥克冈在调用这种或那种风格技巧时，是否确信这位赞助人能敏锐地感知到这种技巧？没准儿路易国王对于礼拜堂音乐的兴趣仅仅是——“有点儿音乐就行！”。

最后我们要坦言，对于“赞助人+作曲家=作品”这一等式是否成立这个问题，我们是不能确定的，我们最多只能笼统地推断，为费拉拉宫廷的埃尔科莱·埃斯特一世而作的这首复合唱作品所体现的“刻意求简”，反映了“某位格外虔诚的赞助人”所偏好的显著表情特质”。[2]不过，难道使用了复杂的双重卡农就会削弱这种表情特质吗？

---

1. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, 1.
2. Lockwood, “Strategies of Music Patronage”, 243—244.

城市、宗教、社团的赞助人

虽然王府礼拜堂是同类礼拜堂中的最受青睐者，但我们不应忘记，礼拜堂音乐的服务对象是一个统治者及其家眷、侍从、贵宾们密切关联的社会和经济群体。不过，仍有许多杰出的复调作品触及了更广泛的社交区域，尤其是在商业发达的城市，那里的音乐同时受到城市政府和繁荣的商业阶层的关注。

对此的最好证明是低地国家，这里的城市和乡镇音乐都在走向繁荣：安特卫普、斯海尔托亨博斯[s'Hertogenbosch]，甚至连微型城市——贝亨奥普佐姆[Bergen op Zoom]也不例外，每年两度在此举办的商业会展是北欧各国商贾的重要集会场所。这些地方的音乐赞助体制完全地融合了教会、城市、社团、私人等多种扶持力量。这多种力量常常通过一些商业行会和世俗性宗教协会[lay-religious confraternities]（尤以敬献圣母者为最）凝聚在一起，得到来自当地政府数额不等的资助或助兴式声援。实际上，教会的音乐事件总是备受瞩目且充满生气，足以吸引诸如雅各布·奥布雷赫特、皮埃尔·德·拉吕[Pierre de la Rue]、化名为韦伯内特[Verbonnet]的若阿内斯·吉塞林[Johannes Ghiselin]、雅克·巴尔比卢[Jacques Barbireau]以及马特乌斯·皮佩莱尔[Matthaeus Pipelare]这样的重要作曲家。位于贝亨奥普佐姆的圣母公会[Guild of Our Lady]——其总部在圣格特鲁德[St. Gertrude]——联合会教堂附属的贞洁圣母礼拜堂[Chapel of the Holy Virgin]的活动即是这类音乐赞助的典型代表。

182

圣母公会由市政局和格利姆的约翰二世勋爵[Lord John II of Glymes]于1470年前后联合创立，它拥有七百五十到一千一百个世俗会员（这在当地成年人中占比很高），获取收益的渠道相当广阔：入会的费用、会员的年费、礼金以及房产和财产捐赠。凭借这些收益，这一公会组织出钱供养了一个唱诗班指挥、五名职业歌手以及数量不明的歌童，在平日的圣母崇拜活动中，以及在晚经之后伴随堂钟敲响并以复调音乐来庆祝（十年后又加入了管风琴伴奏）时演唱。

此外，唱诗班享有专项经费用于在每年六次的圣母节弥撒仪式演唱中。1474年，约翰二世把过去该城市在商业会展中的税收项目转到了圣母公会名下，使圣母公会收益翻倍，于是这些新进的款项又资助了更多的音乐活动和弥撒仪式。到了1480年代末，贝亨奥普佐姆的圣母公会不仅赞助着平日的圣母礼拜音乐活

动，可能还另外赞助着每年七十场左右的弥撒演出活动。伴随收益增长导致音乐活动增多，圣母公会也提升了歌手的品质。及至1500年代初期，圣母公会已成为低地国家最引人注目的音乐机构之一，至少有两位重要作曲家受雇于此，即奥布雷赫特（本市户籍）和吉塞林。

我们在低地国家发现了特别适合于公众赞助的情形，这个为十五世纪培育了大批一流作曲家的“摇篮”之地，同时也拥有为数众多的能够理解这些作曲家的听众。

第十四章
其他世俗歌曲

法语世俗歌曲的形式惯例（无论诗词的还是音乐的）延续到了十五世纪第三代季，也就是说，固定形式[*formes fixes*]仍有留存。不过，无论是在歌曲中，还是在它们的传播过程中，都已经有了新的发展。也正是在这段时间里，法语歌曲这一主流形式之外的其他复调歌曲地位有所上升。我们将分别介绍这些复调歌曲体裁的发展。 185

固定形式（下）

第五章里曾有提及，在1300—1500年间的所有法语世俗歌曲，在形式上均不外乎回旋歌[rondeau]、维勒莱[virelai]、叙事歌[ballade]这三种所谓的“固定形式”。前文已详述了回旋歌和叙事歌，现在我们转向维勒莱，尤其是它在十五世纪中后期发展出来的一种单节形式——牧人曲[*bergerette*]。

比斯努瓦的一首牧人曲

在这一时期，恐怕没有哪位作者——无论作曲家还是诗人——能像比斯努瓦那样精心地培育着牧人曲这种体裁。他的《长此以往我命休》[*Je ne puis vivre*]（《谱例集》第27曲）虽然在诗行和音节数量（由此也影响到节奏布局）上不合常规，但因包藏了许多趣味，故而仍适合作为例证。

在此先附上这首诗在《梅隆尚松集》中的版本：

	诗歌	音乐
Je ne puis vivre ainsi toujours	叠句	A
长此以往我命休，		
Au mains que j'aye en mess dolours		
除非我心头烦忧——		
Quelque confort		
得慰解。		
Une seule heure ou mains ou fort;		
只消一时即可，绝不贪久无歇，		
Et tous les jours		
但求每日有，细水得长流。		
Léaument serviram Amours		
侍汝甘为情爱奴，无她求——		
Jusqu'a la mort.		
直教我精殚气竭。		
Noble femme de nom et d'armes	展开句	b
美人兮，芳名雅号俱高贵，		
Escript vous ay ce dattier cy.		
寤寐且思服，我以阕歌献诸汝。		
Des ieux plourant a chauldes larmes	收束句	b
双眼噙满痴情泪，		
Affin qu'ayés de moi merchy.		
殷殷何所图？只为慈颜一垂顾。		
Quant a moi, je me meurs bon cours,	换节句	a
尘寰弃失意，非我可久留，		

Vellant les nuytz, faisant cent tours,

夜半不成眠，徘徊抵晨昼，

En criant fort:

乃指天公咒骂曰：

"Vengeance!" a Dieu, car a grant tort

老儿何其不公！焉不教人恨愤痛绝！

Je note en plours

任我涕泪交流，

Lorsqu'au besoing me fault secours, 186

茫然四顾，无助可求，

Et Pitié dort.

且让我入眠稍歇。

Je ne puis vivre ainsy tousjours 叠句 **A**

长此以往我命休，

Au mains que j'aye en mess dolours

除非我心头烦忧——

Quelque confort

得慰解。

Une seule heure ou mains ou fort;

只消一时即可，绝不贪久无歇，

Et tous les jours

但求每日有，细水得长流。

Léaument serviram Amours

侍汝甘为情爱奴，无她求——

Jusqu'a la mort.

直教我精殚气竭。

于是，完整演唱这首歌曲时将会形成下列五个部分：

A：这个叠句要完整唱出第一段音乐，从头到尾；

b：两行的展开句要唱第二段音乐；通常要引入新的节奏，而且有可能（尽管此例不然）在此做第一次收束；

b：收束句在结构上与展开句相平行，所唱音乐也与展开句相同（无论展开句和收束句是以相同方式结尾〈如该例所示〉，还是以不同方式结尾，这些结尾都不具有调性意义上的收束感）；

a：换节句复用了叠句结构，所唱音乐也与叠句相同；

A：这个叠句也要被完整重复一次。

不可否认，比斯努瓦是同时代最伟大的歌曲作曲家，这首《长此以往我命休》充分显示了他的天才。对此不妨举个例子，来看一下这首歌曲的织体和节拍-节奏。首先，当旋律声部和支撑声部都处在自己的常规音域中时，“长此以往我命休”这一句的各声部也处在同样的音域中。比斯努瓦似乎是很喜欢这种音域设定方式，因为他在好几部作品中都这么做了（包括前文我们编订的那首尚松《全心为你》），我们或许会好奇——他之所以这么做，是不是为了使这些作品适用于某个特定的表演团体？
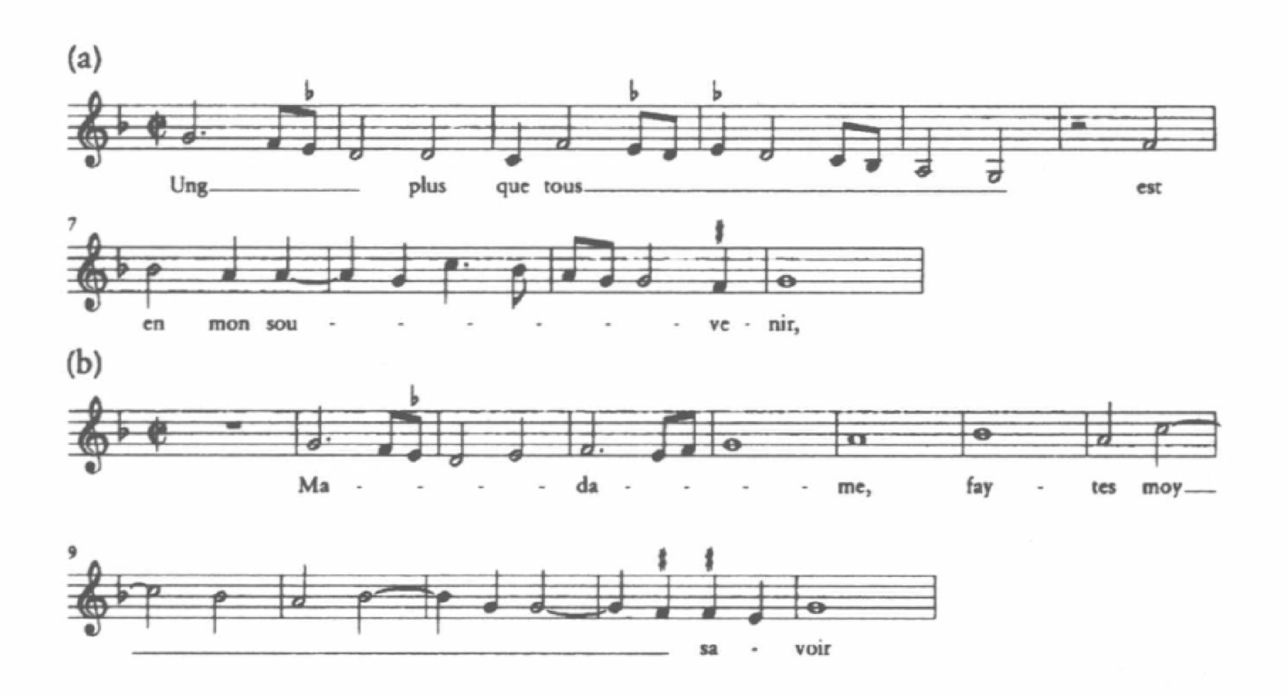
比斯努瓦以模仿笔法来戏弄我们的节奏-节拍感，方式之妙堪称神来之笔。在低对位声部以模仿姿态相隔一个完满短音符[a perfect breve]（即包含三拍的完整小节）进入之后，支撑声部又继续等候了四又三分之二个短音符的距离才进入，以至于它终于出现时，完全“没在拍子上”，或者说，它让我们晕头转向，不知道重拍在哪。在第13小节处，比斯努瓦继续玩着模糊拍子的游戏。首先，在支撑声部和旋律声部之间出现了一次卡农，两个声部的间隔（一个完满短音符）强化了基本的三拍子框架，然而旋律与和声节奏却没有确认这一框架。只是当第二次卡农在第20小节上拍位置启动时，才彻底顺从了三拍子模式，这个卡农的模仿间隔是两个倍短音符[semibreves]，所有声部都不在下拍上启动，而旋律-和声的组织却始终采用双拍子模式。只是在第25小节终止式处，我们才真正感觉到了三拍子的回归，因为此时所有声部都需要在叠句末尾的终止式上

安顿下来。最后还要注意比斯努瓦在牧人曲中的一个常规做法：他把展开句和收束句处理成了双拍子，以便[与三拍子的叠句构成]对比，始于第33小节的单一卡农声部如今巩固了新的节拍框架。于是，在演唱全曲的过程中，我们从毫不含糊的三拍子开始，随后经历了不同程度的模糊拍子，再到清楚无误的双拍子，随后（伴随段落**a**和**A**的回归）又回到了歌曲开头所用的三拍子。虽然我们听完之后能够领会这一布局，但在听的过程中却会如坠云雾、不明所以。

187

擅写旋律的比斯努瓦。我们只需把比斯努瓦任意一首尚松的旋律声部完整唱一遍，就可以感受到他的旋律天赋。虽然拿“师傅”与“熟工”（在此是一位同在大胆的查理宫廷供职的作曲家）的作品相比会有失公允，但这么做却很能说明一个问题。谱例14-1显示了比斯努瓦《无可相比》[*Ung plus que tous*]和阿德里安·巴赞[Adrien Basin]《夫人，请告诉我》[*Madame, faites moy savoir*]的开头乐句。

谱例14-1：(a)比斯努瓦《无可相比》，第1—10小节；(b)阿德里安《夫人，请告诉我》，第1—13小节



这两个乐句有很多共同之处：都具有D多利亚调式的属性，终止式都出现在主音上，开头四音均为下行。但在审美感受上却有天壤之别。比斯努瓦尽管在第5—6小节处用了一个休止符和一个七度跳（在此它们巧合了一行十音节诗

句在第4个音节后的节律停顿），但旋律仍始终保持着向前推进的动力，这或许要部分归因于其中四处用到的切分节奏（第3、4、7、9小节）。巴赞的旋律则完全是另一种情况：它在第5—7小节就已然丧失了生机。

比斯努瓦与雅克琳。《长此以往我命休》各行诗句的首字母组成了一句离合诗，拼写为JAQUELJNE D'AQVE JIE（j=i, v=u），这绝非偶然。比斯努瓦的另外三首歌曲——《全心为你》[*A vous sans autre*]、《心恶之城》[***A que ville est*** *abhominable*]、《不能再等》[***Ja que lui ne*** *s'i actende*]——也包含着这样的文字游戏。此外，另有一首作者不详的尚松（疑似出自他手）——《汝之良善品性》[*Pour les biens qu'en vous je parçoy*]，其各行诗句的首字母组合则是变着法子吐露私语："诗文赠予比斯努瓦，雅克琳"[Ces vers pour Bunoys, Jaqueline]。究竟这位雅克琳·德·阿克维尔[Jaqueline de Hacqueville]是何方神圣呢？此人似乎是比斯努瓦最著名的四首歌曲的灵感来源。

188

直到最近，学者们还认为她是一位巴黎贵妇，即让·布沙尔[Jean Bouchart]之妻，比斯努瓦或许在1460年代与之有过私情。不过，在那段时间里，比斯努瓦不仅活跃于巴黎，也经常出入图尔。还有另一位宫廷侍女也叫雅克琳·德·阿克维尔（因此她本人可能也是贵族出身），她起初侍奉苏格兰公主玛格丽特·斯图亚特[Margaret Stuart]，即未来国王路易十六的少妻，随后又侍奉过查理七世[Charles VII]的王后——玛丽·当茹[Marie d'Anjou]。彼时彼地的诗坛中有好几位诗人具有宫廷侍女身份，而且，诸如"不能再等"和"为了财产"等诗句，也明确暗示了女性言说者的声音，因此可能的确出自女性诗人之手，或许此人正是雅克琳·德·阿克维尔。最后还要指出的是，这些"雅克琳"歌曲可能反映了那个时期的一种洋溢着智性荣光的消遣方式：有教养的绅士和淑女们习惯于以音乐–文学的方式传情达意。

杂糅尚松

在十五世纪第三代季中，有一种新型尚松开始流行，即杂糅式尚松[combinative chanson]（这也是个现代术语）。这种尚松通常会融合两首尚松的

旋律和歌词，一首会是典雅且原创的，另一首会是通俗的。虽然比斯努瓦对这种尚松情有独钟，但我们还是先来看一看经由奥克冈苦心耕耘之后的尚松类型：包含四个声部的《我不知她是否爱我 / 小塌鼻》[*S'elle m'amera je ne sçay / Petite camusette*]（《谱例集》第28曲）。

首先会引起我们注意的，是旋律声部与支撑声部组成的二重唱。在此，奥克冈把位于旋律声部的一个原创的回旋性五行诗曲调与位于支撑声部另一个通俗的市井尚松曲调（出现在谱例的上方声部，以及第20—23小节的低对位声部）混合在了一起。这两种类型在旋律风格上的差异（这种差异因通俗曲调也在旋律声部出现而被弱化）与诗歌上的差异性是相匹配的：旋律声部是一位腔调典雅的恋人，另一个声部则使用着罗宾[Robin]和马里恩[Marion]式的村野俗话（此时正抱怨自己的"小塌鼻）。显而易见，这是要把听众们所熟悉的两种浑不相宜、甚至截然相对的元素，以诙谐的口吻并置一处。
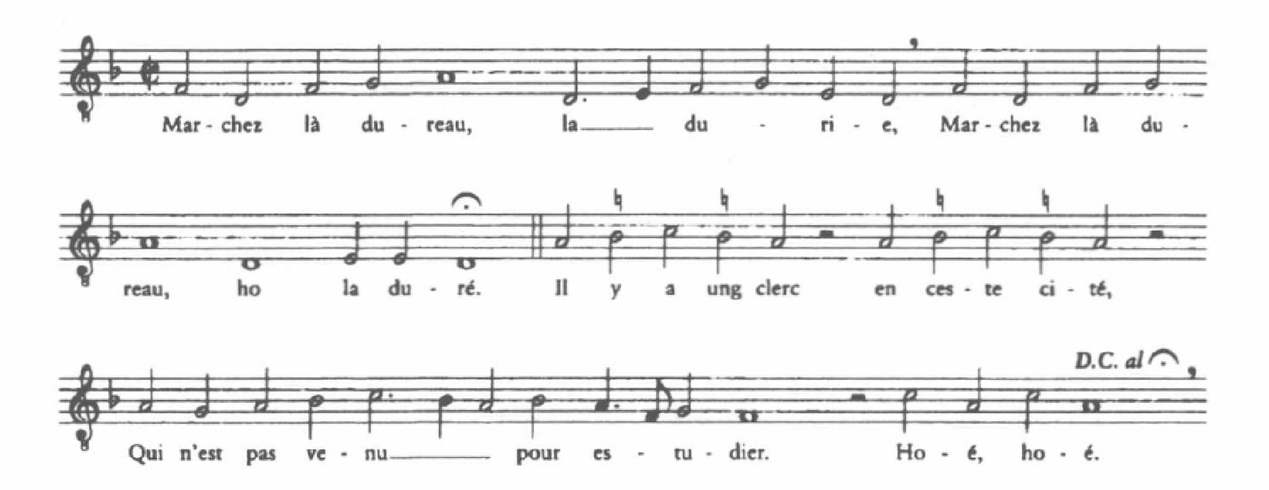
奥克冈在歌曲中使典雅和通俗元素杂糅相间的做法，会导致结构上的一种张力：回旋性五行诗的五个乐句（第1、8、16、27、35小节）与**a b a'**这样的单三部曲式以及通俗曲调的四个乐句（第3、16、24、35小节）构成了冲突。乐句数目的不对等导致了这个曲调在回旋歌半途终止处被骤然切断，由此使得回旋歌的**a**和**A**段在此必须立即停顿，继而开始唱回归歌曲的开头部分。此外，奥克冈也纵容了通俗曲调的**a b a'**结构对回旋歌产生的影响，因为回旋歌在**B**段（从第35小节直至结尾）中出现了反常的停顿，并重新唱出了**A**段（自第3小节起）的音乐。

市井尚松[*chanson rustique*]

如何界定使一支十五世纪曲调显得"通俗"的那些元素？这好像并不容易。毋庸置疑，《小塌鼻》及其同类歌曲受到了多个社会阶层的广泛喜爱，就像今天的热门歌曲那样。虽然此类歌曲中有许多是出自城市中产阶级之手，却正在朝向中上层社会阶级渗透，对此有两个明显的证据：一是在它们被并入了典雅体裁（例如杂糅式尚松）之中，二是收录它们的曲集采用了精美的装帧。它们与固定形式的风格世界全然相左。谱例14-2给出了一个广为人知的曲调：

189

谱例14-2：通俗歌曲《走着去》



同《小塌鼻》相仿，这首《走着去》[*Marchez là dureau*]也采用了**a b a**的单三部曲式，在演唱随后几段诗词时，这个框架又被重复，于是**a**段发挥了叠句的功能。旋律和节奏都循规蹈矩、一丝不苟，几乎通篇采用了音节式[syllabic]的词乐关系。诗文的内容也极度现实，所涉话题皆为日常事件，如爱情、欢宴、不幸的婚姻、政治、不思进取的学生等，措辞上也十分平常。于是常见的炫耀式华美修辞不见了踪影，恋人们倾向于在林中嬉戏打闹（如在《小塌鼻》中那样），而不是哀婉叹息自己的不幸。

市井尚松也可以披上各种伪装：可被唱成单声部旋律，可被并入复调作品，可被搬上舞台成为大型作品的组成部分，也可被用作伴舞的曲调。它们或许大大助长了风格与结构上的松弛感，这一倾向在十五世纪临近尾声时呈现了席卷的态势。

热门曲目
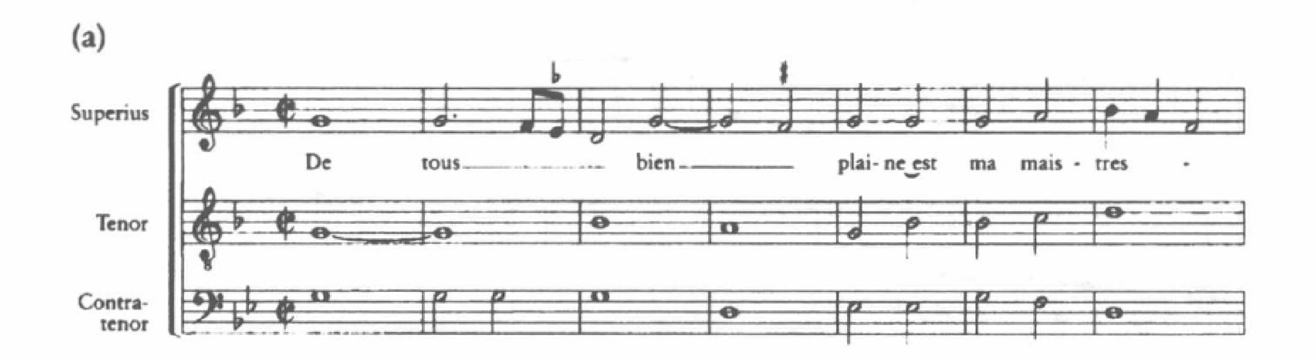
在十五世纪第三代季里还发生了一件令人好奇的事，此间出现了大约十二首"热门"尚松，它们在同时代乃至随后两代的作曲家群体（应该也包括听众群体）中非常流行，乃至催生了三百余部新作（这还不包括键盘和琉特琴的改编曲），其中不乏弥撒曲，但绝大多数还是世俗歌曲。如此一来，整个歌曲家族的繁荣景象，就是围绕着诸如奥克冈的《待我命终》、迪费（正宗性存疑）的《仆役》、邓斯泰布尔抑或贝丁汉姆的《美哉蔷薇》等发展起来的。
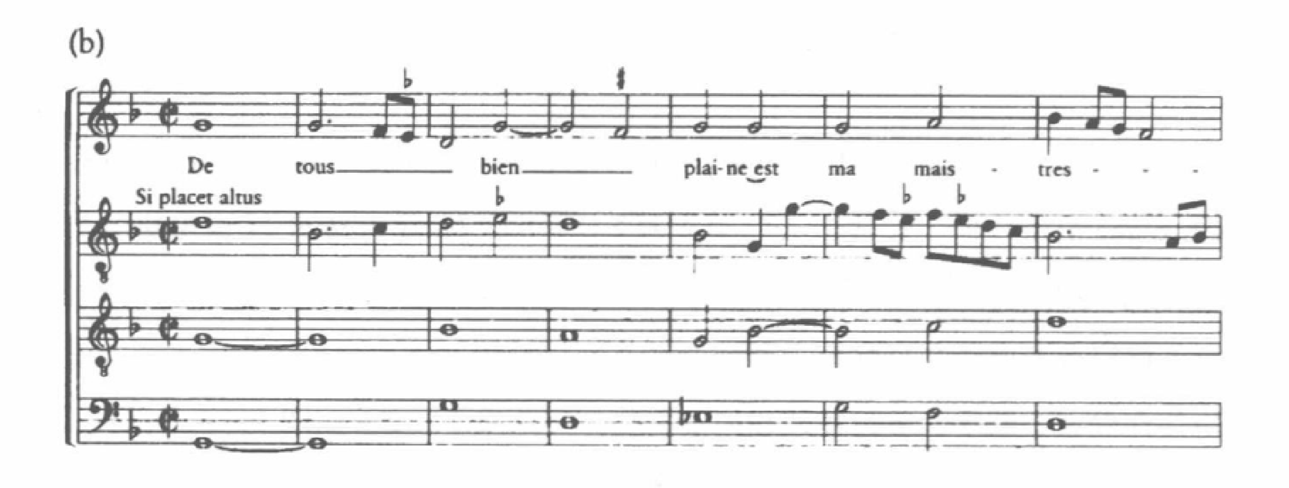
海恩的《数我恋人完美无瑕》
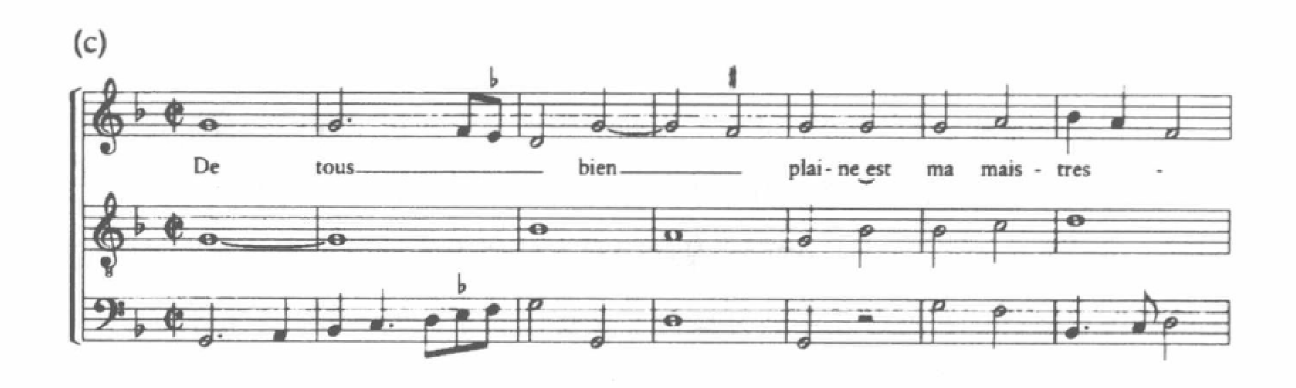
迄今为止，此类尚松中最常被引用的一首是由海恩·范·吉兹姆[Hayne van Ghizeghem]所作的《数我恋人完美无瑕》[*De tous biens plaine*]（《谱例集》第29曲），它催生了五十余首新作。海恩的生平为传记写作提出了值得玩味的问题。据记载海恩早在1456年已是大胆的查理宫廷中初来乍到的年轻人了，其身份是作曲家、歌手、琉特琴师和内室男仆。照此来看，他的出生时间几乎不可能早于1440年代，也就是说，他不是奥克冈和比斯努瓦的同代人，而是与若斯坎同代。最后一则关于他的消息出自于1476年12月9日，当时他与查理一起被围困在南锡[Nancy]。考虑到在此之后再也没有了他的音讯，故而人们推测他死在了南锡。不过在出自1460—1470年代的乐谱抄本中，只出现过两首海恩的尚松（《数我恋人完美无瑕》即在其中）；而到了1480年代，海恩的歌曲却像雨后春笋一般冒了出来（共约二十首），某些作品在风格上竟然仍具有前瞻性，它们主要流传于法国的宫廷抄本中，并赢得了王宫作曲家们的喜爱。于是有了另一个假设：海恩曾旅居法国宫廷。一边是档案文献上缺乏记载，一边是乐谱抄本中的翔实证据，我们该相信哪一个呢？我们所能确定的事实只有一个：海恩死于1497年前后，因为纪尧姆·克雷坦在为奥克冈辞世时所写的悼词（以恭维这位伟大作曲家的身后声望）中提到了他。
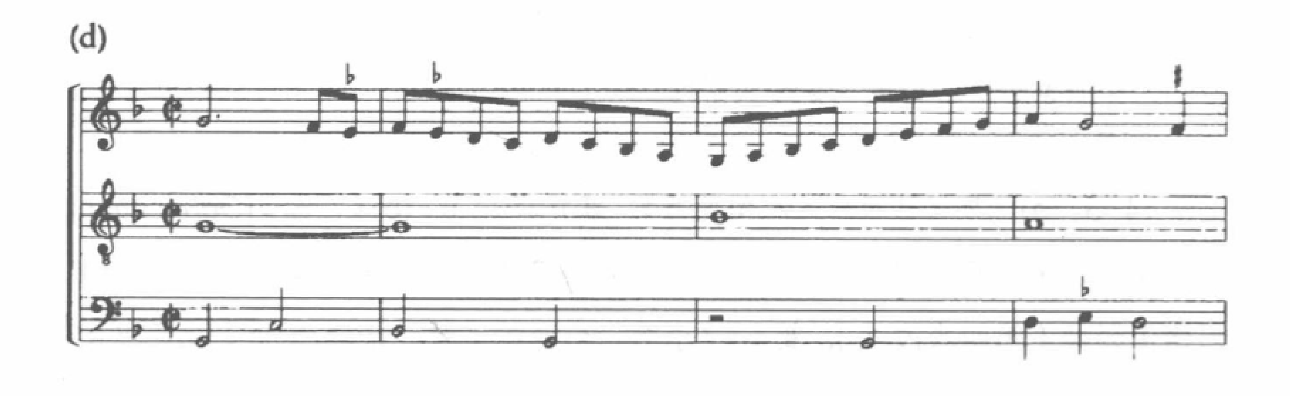
谱例14-3：(a)海恩《数我恋人完美无瑕》，第1—7小节；(b)《百曲》[*Odhecation*]中的佚名之作，第1—7小节；(c)佚名《佛罗伦萨手稿229号》，第1—7小节；(d)阿格里科拉（第四次改编），第1—7小节；(e)亚帕《我心忧虑/数我恋人完美无瑕》，第1—10小节
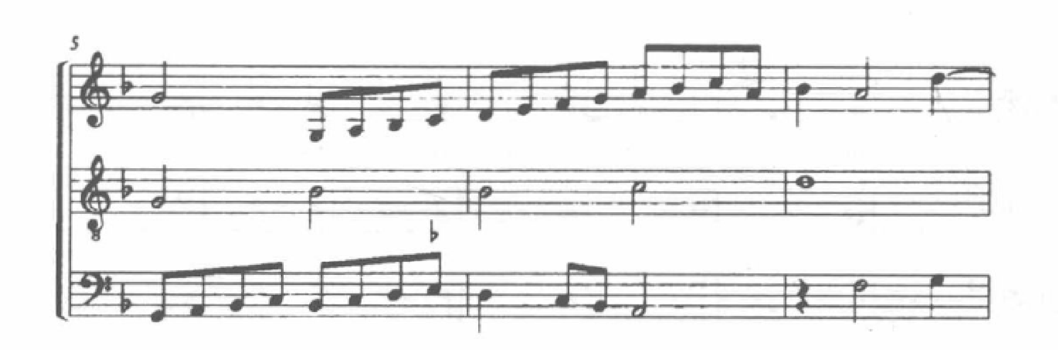
(a)
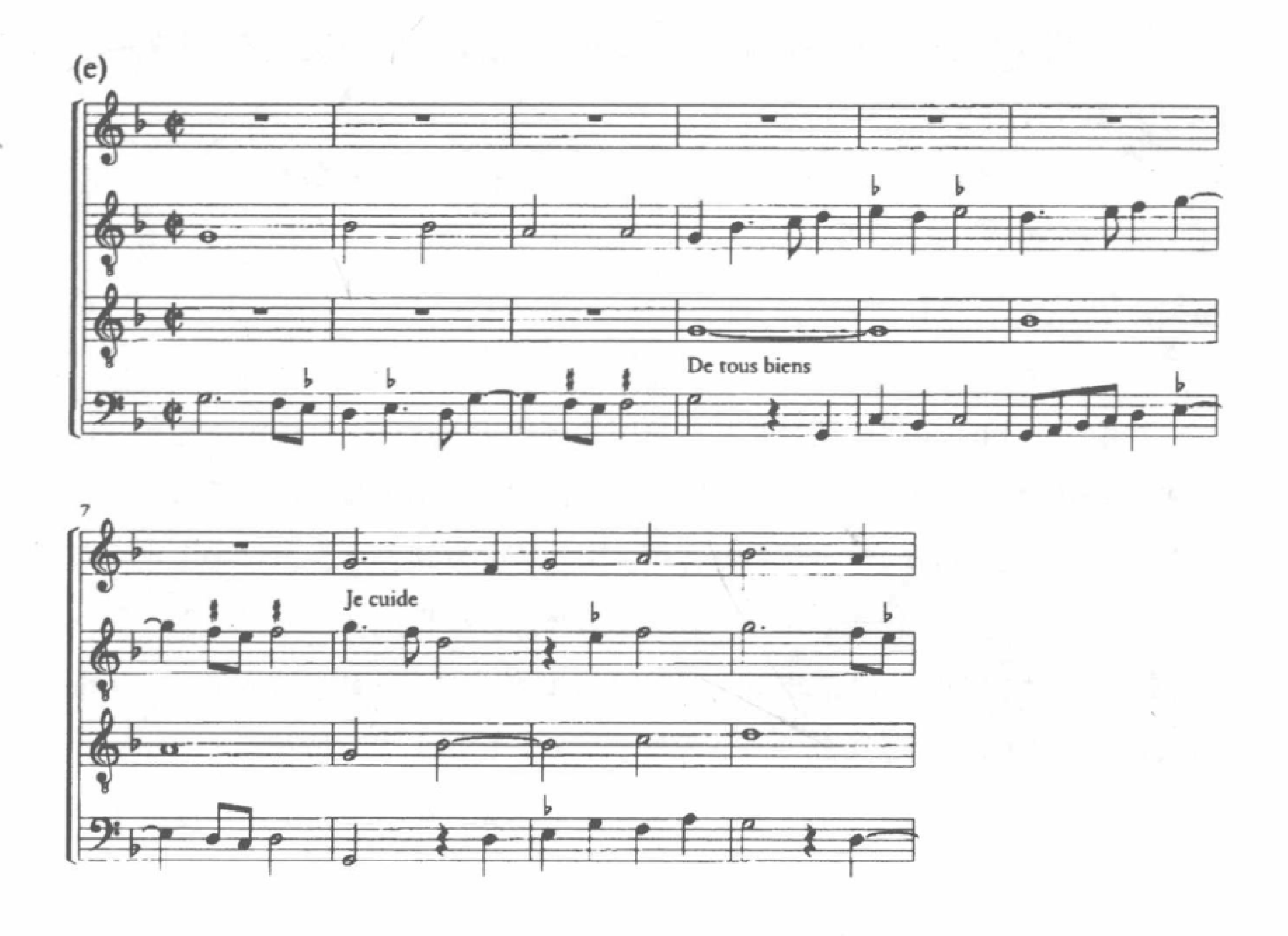



(b)
De tous bien plai-ne est ma mais - tres - -
Si placet altus


(c)
De tous bien plai-ne est ma mais - tres -


(d)


5





例（b）所示的佚名版本中完整地借用了海恩的三个声部，并增加了一个备选性的次高音声部。伴随四声部织体在世俗歌曲创作中渐成常规，这种添加备选声部的做法在十五世纪末期非常流行。例（c）保留了海恩的旋律声部和支撑声部，却把原来的支撑对位声部替换为了一个新创声部（当作曲家希望以一个替换声部来使其改编曲独特有别时，他们几乎总是把支撑对位声部作为替换对象）。例（d）中，亚历山大·阿格里科拉只借用了支撑声部，将之用作了定旋律式的支架，周围是快速行进的新创声部，几乎不用怀疑，这首改编曲是供器乐合奏使用的。在最后的例（e）中，若阿内斯·亚帕[Johannes Japart]保留了海恩的支撑声部，在次高音声部上进行了模仿，在低音声部上召唤了海恩的旋律声部，并把这三个声部与另一首尚松《我心忧虑》[*Je cuide*]——出自亚帕或皮埃尔·康吉[Pierre Congiet]之手——的旋律声部混合在了一起，由此构成了一首杂糅尚松。

作曲家们之所以反复改写这首热门歌曲，有可能是出自两个原因：一是为了充实器乐合奏的曲目，二是为了与原作者一较高下或是为了向其致敬，以便在同事或听者心中留下印象。无论哪种原因，改写海恩歌曲的实践一直持续到

1520年前后，此时出现了一个新的热门曲目，而且以定旋律技巧来援引素材的做法逐渐过时了。

尚松集

在1450—1460年代比斯努瓦和奥克冈的创作步入成熟之际，距离复调音乐开始印刷传播还有好几十年，因而歌曲的流传和保存都依赖于抄写手稿。命运似乎对我们和那时代的作曲家多有眷顾，因为我们发现自十五世纪第三代季以降，音乐手稿的数量急剧上升，许多手稿历经好几个世纪岁月的腐蚀之后依然幸存至今。法语世俗歌曲尤其如此，自1460年代以来，有多本辑录了众人之作的《尚松集》[*chansonniers*]流传了下来，有些出自法语区，还有些出自意大利语或德语地区。它们的尺寸通常跟明信片差不多大，被抄写在优质羊皮纸上并饰以浓彩。事实上，其中有许多是敬奉给亲王及其廷臣或富商巨贾的。毫无疑问，这些曲集纯粹是因为制作精美而得以留存。

卢瓦尔河谷

如果说这一时期有哪部《尚松集》具有“贵族”气质，那么《哥本哈根手稿291号》《第戎手稿517号》《巴黎手稿57号》《拉博德尚松集》《沃尔芬比特尔手稿287号》这五本[1]必是首选。长久以来，学者们认为这些被编纂的手稿浸透着勃艮第宫廷的文化氛围，但最新的研究却令人信服地将它们与法国的卢瓦尔河谷相联系，因为《巴黎手稿57号》曾一度在布尔日这个城市抄写。虽然《第戎手稿517号》和《拉博德尚松集》共同包含有后人添加的曲目，但其主体部分的编纂很可能是在1460年代。

193

1. Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Thott 291, 8° ; Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la musique, Rés Vmc 57; Washington, D. C., Library of Congress, M2. 1 L25 Case (Laborde, 某位主人的名字); Wolfenbüttel, Herzog August - Bibliothek, Guelf. 287 Extravagantium.

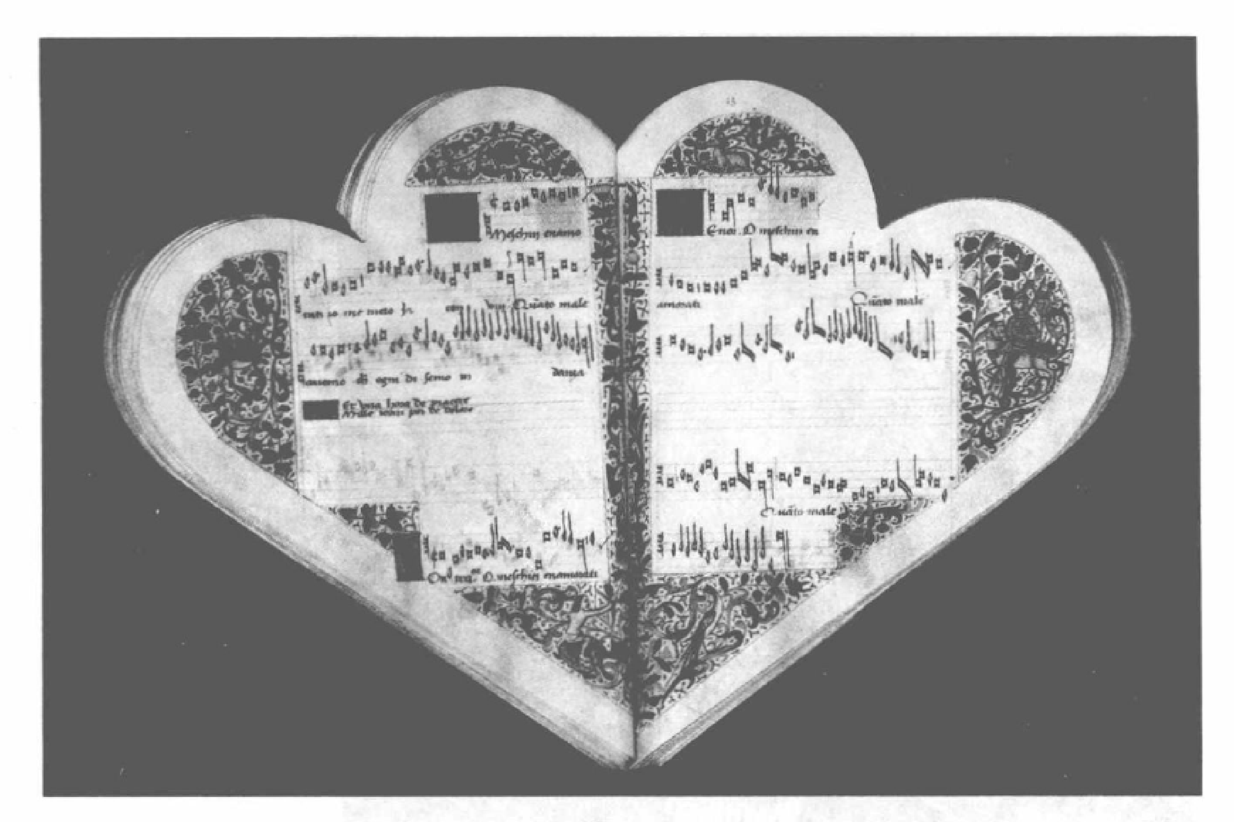


图14-1 《心形尚松集》中收录的雷吉斯《若你欢喜》[*S'il vous plaist*]

这些手稿相当重要，因为：一、它们总共保存了四百二十四首作品（虽有部分曲目重复）；二、它们呈现了法语世俗歌曲最完整的风貌和景观，因为这一体裁正是在法国和勃艮第宫廷的文化氛围中发展的；三、所保存的歌曲和诗文因出自法语区，故而通常未经改动而且易于解读。

萨瓦宫廷

同时期最精致的手稿之一是《心形尚松集》[*Cordiforme Chansonnier*]，如此得名是因为它有着心状外形（图14-1）。[1]这部手稿是为一名唤作让·德·蒙什尼[Jean de Montchenu]的萨瓦神父抄写的，抄写时间大约是1470年，以其兼有意大利语和法语歌曲闻名，这印证了萨瓦兼受两地影响的文化身份。

1. Paris, Bibliothèque Nationale, Rothschild MS 2973.

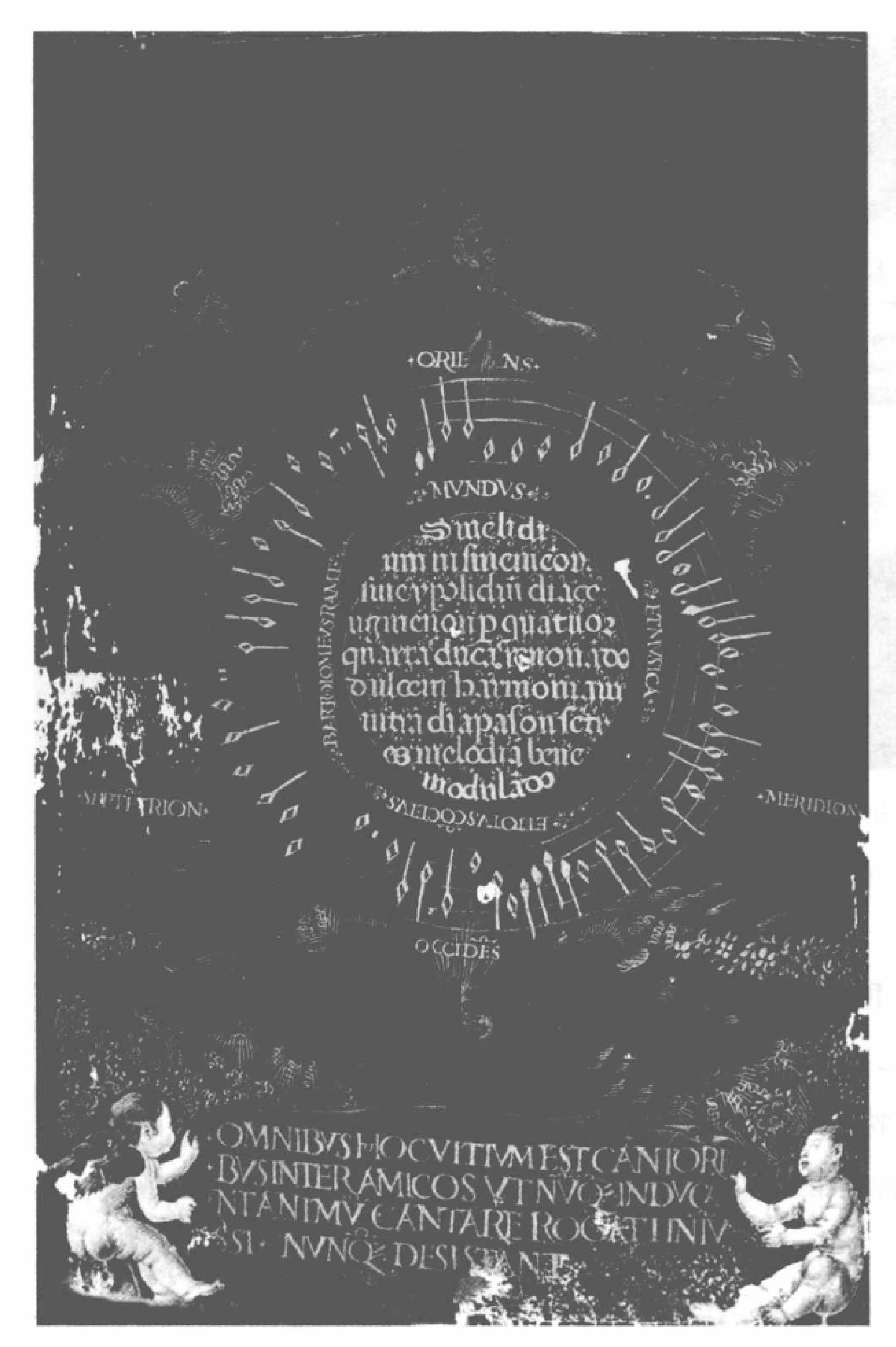


图14-2 《佛罗伦萨手稿229号 》[MS Banco rari 229]的卷首插画，显示着拉莫斯·德·帕雷哈[Ramos de Pareja]的谜语卡农，画面底色为蓝色，图案为纯灰色

194 **意大利**

《佛罗伦萨手稿229号》[1]是最壮观的一部曲集，1490年前后抄写于佛罗伦萨，后被佛罗伦萨公证人、人文学者、诗人——亚历山德罗·布拉切斯[Alessandro

1. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco rari MS 229.

Braccesi]收藏，这要归因于他和梅迪奇家族的关系，他曾担任佛罗伦萨共和国大法庭秘书和锡耶纳[Siena]大使。这部手稿须被视为十五世纪末出自意大利的歌曲集册中的璀璨明星，这是因为它具有一系列特殊性：它有着叹为观止的华美装饰（参看图14-2），收录了二百六十八部作品，有趣地呈现了伊萨克[Henrich Issac]和马蒂尼[Johannes Martini]作品的“博弈”态势（二者的交替出现构成了手稿中的前十九首作品），显示了奥克冈-比斯努瓦这代人和更早的若斯坎及其同时代人的多重影响，而且还包含了大量1490年前后活跃于佛罗伦萨宫廷的作曲家作品。不过它也有一个不如人意的方面，它往往只给出了法语诗文的开头（而且有时也不精确），这也是同时期许多意大利手稿的特点，它表明了其理想的读者是器乐演奏者。

德国

195

在德国，只有一部不完全意义上的《尚松集》得以留存，即1470年前后抄写于西里西亚[Silesia]（今属波兰）的《格罗高尔利德集》[Glogauer Liederbuch]。之所以说“不完全”，是因为它所抄录的二百九十二首作品中有一多半是属于宗教音乐，不过这部曲集依然在很多方面富有启迪意义。一、它似乎是现存最早的分谱唱本[partbooks]，也就是说，歌曲的每个声部（旋律声部、支撑声部、支撑对位声部）都是各自成册的，这种体例到了1520年代最终成为了标准形式。二、它是一部关于德语复调利德的重要原始资料。三、不仅法语尚松中有许多没有歌词，而且其他体裁中原本应唱法语的诗节也被替换成了拉丁语文本，这是所谓的“换词歌”[*contrafacta*]，是德语区在辑录手稿时对外语歌曲采用的常规做法。四、它有助于我们了解手稿在流传过程中可能遭遇的波折命运，作为普鲁士国家图书馆[Preussiche Staatsbibliothek]的旧藏，这些分谱唱本据称在“二战”临近结束时失踪，只是不久前它才在克拉科夫的加格罗林图书馆[Jagiellonian Library of Kraków]再次现身，这里的图书馆员很有头脑，为它们分配了旧时的索书号。[1]

---

1. Kraków, Bblioteka Jagiellońska, MS 40098.

音乐的传播

即便只对一些重要手稿做些考察我们也能够看出，法语世俗歌曲的传播不仅遥远、广泛，而且非常迅速。然而一首奥克冈或比斯努瓦的歌曲，却并没有凭借那些规模宏大、装饰华美的手抄本（如我们所能接触到的那样）从诞生地传到其他地方，实际上这些歌曲并未得以流传。

一般说来，音乐的日常流通借助的是散装册页[fascicles]，一本小册子可以只包含一部大型作品（如弥撒曲），也可以包含若干首小作品。大部头手稿的抄写所借助的也是此类小册子。让・米歇尔[Jean Michel]在1516年7月5日致予费拉拉宫廷的西吉斯蒙多・埃斯特[Sigismondo d'Este]的信中，清楚地谈到了这种“从小册子到小册子”的流传方式：

> 来信及所附祈祷性经文歌俱已收悉……君多番授意我抄写新歌；其实……我已将《登记册》[*registre*]借给雅凯[Jacquet]誊抄……现寄去两首四声部经文歌……外加一首六声部经文歌……倘若我随信所寄之经文歌契合君意，敬请安排抄写员誊抄备份，再将备份寄还……格里福[Griveau]也曾为君奉寄唱本……其中不乏好歌……请挑选中意之作誊抄。[1]

让・米歇尔所说的《登记册》应该是一个音乐作品的选辑或索引，抄写员可以用来誊抄西吉斯蒙多挑选的任何作品。

幸运的话，一首（比方说）1460年代初期抄写的比斯努瓦或奥克冈的法语尚松，可以有四十年左右的“寿命”，并被传播到最远如意大利南部或西里西亚北部这样的区域。在流传过程中，这首歌常会被抄写员、表演者或其他作曲家们反复修订。我们现今接触到的手稿中就往往包含着此类经过修订的版本。于是，比斯努瓦的一首尚松在这部手稿中的版本，未必会与其他手稿中的版本一致。

196
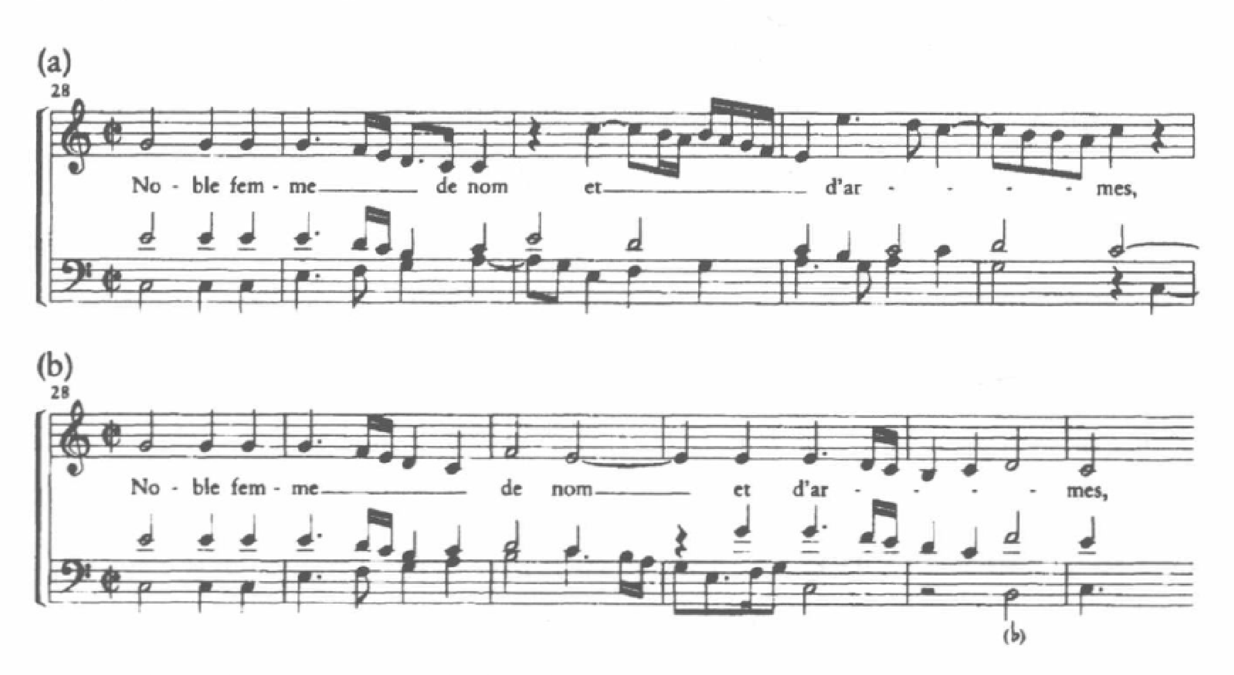
版本间的变化会通常仅仅是为终止式增加一些装饰音，或是在一个旋律性

1. Lockwood, “Jean Mouton and Jean Michel” , 224—227.

三度音程之间填充一个经过音，这两种情况都反映出由表演者来添加装饰是理所当然的事。而另一方面，就像海恩的《数我恋人完美无瑕》(谱例14-3c)所被改写的情况那样，某个声部也可能被完全替换为一个新声部。在这种情况下我们需要确定一个尺度，即“修订”到什么程度时可被看作一部新作品？

有时，一部复调作品的整个织体都会被改写。我们过去发现比斯努瓦的《长此以往我命休》出现在《梅隆尚松集》(《谱例集》第27曲)中，现在我们发现它也出现在了《第戎手稿517号》中。虽然这首牧人曲的第一部分在这两个抄本中完全一致，但二者对b段的读解却包含了很大的差异(谱例14-4)：

谱例14-4：比斯努瓦《长此以往我命休》，第28—32小节：(a)《梅隆尚松集》；(b)《第戎手稿517号》



由此可见，一个版本中竟然包含了对另一个版本的大规模修订。此间有几个问题值得探讨：一、这些修订出自何人之手？又发生于何时何地？二、有没有可能是比斯努瓦本人修订了这首作品？三、如果不是出自他本人之手，那么假如他知道了这个修订版，会认可它吗？还是他根本不会介意？四、我们如何确定哪个版本是原始版本？是该倾向于《第戎手稿517号》吗，说不定当它在卢瓦尔河谷被抄写时比斯努瓦本人也在场监督呢？还是该倾向于《梅隆尚松集》呢，说不定这个时间上略晚的版本代表了比斯努瓦的最终意见呢？我们能从风格入手来判定哪个版本更正宗吗？此外还有其他问题值得追问。通常来说，对

197

于上述每个问题，我们都只能回答说“无从知晓”。事实上，在十五世纪音乐中并不存在“原始文本”[*Urtext*]（指“原初”和“权威”的版本）这个概念，至少不存在诸如贝多芬《第九交响曲》那样的原稿。

一份手稿的汇编

诸如《第戎手稿517号》或《梅隆尚松集》这样的手稿，是怎么样把一首首作品汇编起来的呢？我们可以罗列出如下几个步骤：第一步，先从当地的印染作坊里买来羊皮纸或普通纸，工人们会把纸张打磨平整，并剪裁为顾客需要的尺寸，装订成册或聚拢成叠，也可能会划好谱线；第二步，这些纸本接下来会交到抄谱员手上，他们会逐册抄写乐谱，并预留出对开篇首字母和乐谱边缘进行装饰的空间；第三步，散装的卷册会被送到书稿彩饰者的作坊里，装饰工作就在那里完成；第四步，散装的卷册被重新送到印染作坊，在此，等待装订的卷册可能先要被修剪齐整，然后再被缝合，继而被装订在以皮革或布料做成的封皮之间（这道工序是需要预定的，事实上许多手稿是未经装订的），最终成为一个想必会有些高档奢华的产品；第五步，装订好的手稿会被送到一个当地的金属工作坊里，以便把手稿的边角处加厚并使之凸起（这是为了保护皮革做的封面，使之在桌上使用时能够耐磨），有可能会镶上一排珠宝和金属钩子，以便让手稿能紧密合拢。

抄写一份书稿需要多久？1502年10月，一位曼图亚抄写员在一部包含一百二十三张对开页的手稿上记下了一串日期：第一个被抄写的曲目出现在第9张对开页的右侧，上面记写的日期为10月4日，而最后一张对开页上则题写着“1502年10月26日竣稿，荣耀归于上帝”。[1]于是我们获知：这份共有二百四十六页的曲集（每页八行线谱）是在一个月内被抄写完毕的，这也足以说明这位抄谱员是全职工作的。

1. 这份抄本是Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la musique, Rés, Vm.^{7} 676。

英国、德国、西班牙

简而言之，法语尚松在十五世纪的复调歌曲传统中具有支配地位。不过即便如此，从十五世纪中叶起，其他国家的复调歌曲也在蓬勃发展。下文将对英国、德国、西班牙等地的各类歌曲做一番简略的审视，并也简要分析令人疑惑的意大利歌曲。

英国

如我们在第一章所见，廷克托里斯把以邓斯泰布尔为代表的英国作曲家誉为新风格（和声性风格）的滥觞之源。他对邓斯泰布尔之后的作曲家们却少有称赞："法国人以时髦新法作曲，而英国人则因袭旧风，似乎其创意才思已不幸枯竭。"[1]毫无疑问，这是很严苛的评语。不过，1450年代以后的英国歌曲确有其保守特质。 198

贝丁汉姆和弗莱。我们对贝丁汉姆[John Bedyngham]的生平所知不多：他死于1459或1460年。此前，他曾是伦敦教区职员协会[London Guild of Parish Clerks]的成员，至少1448—1449年间在任（这是最早的记录），也是西敏寺圣斯蒂凡礼拜堂的一位司事[verger]（侍从）——这一职位长期以来似乎都是为重要作曲家而设的。如果那十五部归在他名下的作品属实，那么贝丁汉姆应该是一位重要作曲家，他的《美哉蔷薇》(《谱例集》第10曲，参见第三章）和《我所独喜》——这两首作品也曾分别被归在邓斯泰布尔和迪费名下——都在十五世纪末的热门曲目之列。

弗莱[Walter Frye]或许是那位"[唱诗班]主唱沃尔特"[Walter cantor]，1440—1460年代在伊利主教座堂[Ely Cathedral]。与贝丁汉姆一样，弗莱也是伦敦教区职员协会的成员。一位名叫沃尔特·弗莱的人于1474年8月在伦敦起草了一份遗嘱，这份遗嘱在1475年6月5日在坎特伯雷被执行。弗莱也有一首热门曲目，即他的歌曲-经文歌《致敬天国圣母》[*Ave regina celorum mater regis*

---

1. 出自*Proportinale musices*；转引自Strunk, *Source Readings*, 15。

angelorum]，虽然此曲在所有原始资料中都是以拉丁语文本流传的，但它起初有可能是一首世俗性的叙事歌。

实际上，两位作曲家的所有作品都只在欧洲大陆手稿中可见，其原初的英文唱词通常会被替换为当地的方言。有一首歌曲被归在了这两位作曲家名下，即《烙印在我记忆中》[*So ys emprentid in my remembrance*]（《谱例集》第30曲），它显示了十五世纪中叶英国歌曲所具有的醒目的保守特质：它采用了叙事歌形式，即欧洲大陆作曲家普遍采用的固定形式之一，而这种形式早在一二十年前（甚至更早）就被欧洲作曲家抛弃了。

作者身份的模棱两可。《致敬天国圣母》在作者身份上模棱两可，它在《梅隆尚松集》中被归在弗莱名下，而同时期的一份佛罗伦萨抄本中却被归在贝丁汉姆名下。由此引出了一个每当我们要追问十五或早期十六世纪某部作品的作者是谁时就会持续感到困扰的问题。例如，在1415—1480年间约有六百二十首包含作曲家姓名的尚松歌曲流传下来，其中约有四百六十首是只在一部手抄本中留有作曲家姓名的，其余的歌曲则是在两部或更多手稿中留有作者姓名，其中还有四十八首的作者是存在分歧的。如此算来，在有多部手稿资源流传的尚松中，就有接近三成曲目存在作者身份上的矛盾问题，这种情况在具有署名的全部尚松曲目中占了百分之七。

一直以来，对于这种分歧，学者们提出了两种强有力的假设：但凡归属分歧者，必定只有一个是正确的，其余都是错误的；造成分歧的原因是偶然性的，要归咎于抄写时的混淆和失误。与之相应，解决这种分歧有两种方式：风格分析和资料考证。在后一个方面，学者们会尝试根据手稿来源和作曲家行踪来确定哪一份手稿更可靠。

199

关于这些假设有一个问题，即作者分歧的情形所造成的模式绝非是任意或偶然的。实际上，在作者归属分歧的情况中，绝大多数涉及的是同一时期在同一地点活动的作曲家。对于这个问题，还没有很圆满的对策。通常情况下，我们对手稿来源或作曲家生平都不能充分确知，而且即便我们获得了这些信息，也依然存在隐患：这些手稿在帮助我们确认作曲家身份时，往往资质平均，没有哪个更好或更坏。此外，风格分析难免会包含分析者的主观性，对那些不能明确显示作曲家个性差异或只有很少实例可供参考的作曲家作品进行风格批评

是尤其困难的。

有没有可行的解决办法呢？最近的一个假设似乎给了我们信心：作品归属的分歧问题或许不是一个正确与错误的问题，而是表明一位作曲家修订了另一位作曲家的音乐，在这种情况下，两个人都有权声称是自己的作品。《烙印在我记忆中》这首歌曲被同时归于弗莱和贝丁汉姆的事实很可能就属于这种情况，因为《拉博德尚松集》辑录的歌曲经常不同于其他手稿收录的版本。

德国

在十五世纪中叶的德国，有着悠久传统的单声歌曲仍然保持着旺盛的生命力，同时，以复调写作的支撑声部利德[*Tenorlied*]（一个近代术语）也开始繁荣起来。其中，作曲家会采用一个既在的流行曲调作为定旋律，并围绕着它（有时是在其下方）编织出两个新的对位声部。最引人注意的例证之一是《舍德尔手稿》[Schedel manuscript][1]中的佚名之作《我心永诚》[*Mein herz in steten trewen*]（《谱例集》第31曲）。这首歌曲反映了该体裁的一些典型特征：即巴体歌谣[*barform*]形式——**a a b**（若有更多诗节，则重复运用这一模式），歌词只记写在所引曲调下方（这在表演实践中意味着什么呢？），节奏自由流动，几乎没有节拍感。

西班牙

此时的西班牙仍然分散为众多小王国，其中由西班牙阿拉贡家族统治的那不勒斯成为了十五世纪培育西班牙复调歌曲的摇篮。十五世纪最重要的西班牙作曲家琼·科纳戈[Joan Cornago]可能正是活跃于此地，并在此写作了他的大部分世俗作品。他的《我生何为》[*¿Qu'es mi vida preguntays?*]（《谱例集》第32曲）——后被奥克冈修订——就是一个很好的例子，它的诗文被谱写成了常见的坎歌[*canción*]形式：

---

1. Munich, Bayerische Staatsbibliothek Germanicus monacensis 810 (原始编号 3232)。

	韵脚	诗节	音乐
¿Qu'es mi vida preguntays?	a	重复段 [*estribillo*]	**a**
我生何为？君若相问。			
Non vos la quiero negar,	b		
心自坦然，诚不相欺。			
bien amar e lamentar	b		
爱之切切，悲之戚戚。			
es la vida que me days.	a		
我生所系皆为君。			
¿Quien vos pudiera servir	c	对比段 [*mudanza*]	**b**
焉得若我，痴心如许。			
tambien como yo he servido?	d		
爱慕之情，无以复增。			
¿Mi trabaxado vivir	c		**b**
生途踉踉，情路踽踽。			
quien pudiera haver sofrido?	d		
半生孤零谁共情？			
¿Para que me, preguntays?	a	回归段 [*veulta*]	**a**
我生何为？君若相问。			
La pena que he de passar,	b		
心自坦然，诚不相欺。			
pues amar e lamentar	b		
爱之切切，悲之戚戚。			
es la vida que me days.	a		
我生所系皆为君。			

显然这首歌曲在形式上非常接近于法国的维勒莱/牧人曲以及意大利的巴拉塔。主要区别在于开头四行诗句的再次陈述上，诗文中的“重复段”[*estribillo*]在音乐中并没有作为重复性的叠句发挥作用，取而代之的是一个内置的微型叠句，即“回归段”[*veulta*]的最行一句重复了“重复段”的最后一行，而这两个段落的倒数第二句则具有近似性。 200

意大利

在十四世纪后半叶，以雅各布·达·博洛尼亚[Jacopo da Bologna]（活跃于1350—1360年代）和弗朗切斯科·兰迪尼[Francesco Landini]（死于1397年）为领袖的两代作曲家，发展出了一种真正原创的辉煌世俗复调传统，这种传统在针对北方人奇科尼亚的音乐所做的移植改编中仍能听到回响。可以肯定，伴随十四世纪即将终了，法国的影响悄然萌生，到了1400年代初期，意大利作曲家的创作已在很大程度上依赖于北方的国际化风格。

随后发生了一件怪事：在大约1420年代之后，意大利的复调艺术音乐（无论世俗还是其他）似乎从整体上衰退了，直到1490年代弗罗托拉[*frottola*]出现后才再度繁荣起来。这究竟是什么原因呢？这时的意大利作曲家们都上哪去了呢？为什么要离开意大利呢？

三种假设

针对上述问题，有好几种解释：一、意大利音乐完全顺从于法国的影响，同样的“亲法主义”[Francophilism]也致使埃斯特和梅迪奇家族都采用了法国百合花作为其盾徽里的图案，这样的进程在十四世纪末就已开始，及至此时仍在持续；二、意大利缺少像法－佛兰德主教座堂和大教堂附属的那些了不起的唱经学校[*maîtrises*]，因而在培养新生代作曲家方面自然就拖了后腿。

上述两种解释都不能令人完全信服。毕竟在绘画、雕塑、人文学科等领域，意大利都不像在音乐中表现得那样枯竭乏力。事实上在上述所有领域中，如果要 201

说意大利有什么表现的话，那都只能用“独领风骚”来形容。意大利也不缺乏培训音乐家的基地：在1430年代，尤金四世[Eugene IV]建立过新的主教座堂学校，其课程也包括音乐，而且，在曼图亚维多里诺[Vittorino de Feltre]创办的人文学校里，音乐也扮演着重要的角色。此外，在1450—1480年间，意大利还有众多诗人在发展着“入乐之诗”[poetry of music]——八行诗斯塔博托[*strambotti*]和叠句体八音节诗巴采莱塔[*barzellette*]，而其中一些还被谱写成了复调歌曲（详见后文）。

还有更具影响力的第三种假设，认为在人文知识分子及其所热衷的古典文化的影响之下，意大利背离了来自北方的那种较为复杂的法-佛兰德复调传统，也背离了其自身的十四世纪传统，反而喜欢上了简洁即兴的风格，其中的拉丁语或意大利语诗文都需要以提琴为伴奏来歌唱，以效仿古人（他们想当然认为古人如此）。但是，这种即兴风格当真比比斯努瓦或奥克冈那些以书面记谱的音乐更有价值吗？人文学者对复调音乐的鄙弃（如果此言不虚的话）产生过什么实质性的影响吗？如果说这两个设问中有任何一个能得到肯定的回答，那我们该如何解释十五世纪末意大利大量涌现了包含法-佛兰德音乐的手稿这个事实呢？而且，又该如何解释意大利诸多宫廷争相聘请法-佛兰德歌手和作曲家这一现象呢？可见，关于十五世纪意大利歌曲的这一谜题仍未解开。

“非书面传统”

无论怎么解释复调音乐在十五世纪意大利的消失，即兴表演[improvisation]或所谓的“非书面传统”[unwritten tradition]都必定是有其根基的，尽管“即兴表演”这个术语的用法常常显得随意。“即兴表演”中究竟有多少“临场发挥”的成分，究竟可以在多大程度上脱离记谱，这是不可能说清楚的。此外，不无可能的是，有些材料原本也是被写下的，只不过后来失传了而已，或者，某些幸存之作可能是即兴表演之后被记写下来的。

我们还应该承认，在即兴表演者之中也存在着社会学意义上的差别。位于社会底层的那些是被称为“故事歌手”[*cantarini, cantastorie*]的街头艺人，其风格和技法范围广阔，不拘一格，这种艺术的实质[substance]已经无可挽回地丧失了。而位于社会等级另一端的那些，则是出入宫廷、名声显赫的即兴表演家，

得到了达官显贵的充分认可和嘉奖。在这种情况下，我们可以模糊地区分在音乐伴奏下诵唱的诗人，和用别人或自己诗作来歌唱的音乐家。在意大利有一大批这样的表演者，从十五世纪初不间断地持续到十六世纪，他们所唱的诗歌种类繁多——从拉丁语叙事诗到以本地方言写成的抒情诗。这里略提几个名字：威尼斯政客兼诗人莱奥纳多·朱斯蒂尼安[Leonardo Giustinian]（死于1446年），他的名字曾与《美哉蔷薇》联系在一起；深受梅迪奇青睐的佛罗伦萨人安东尼奥·迪·圭多[Antonio di Guido]（死于1486年）；擅长朗诵维吉尔诗篇的贝内代托·加雷斯[Benedetto Gareth]，活跃于那不勒斯宫廷；居住于费拉拉宫廷长达半个多世纪之久的"吉他手"彼得罗博诺[Pietrobono]（1417—1497），以高超的歌唱技艺和琉特琴演奏技艺而饱受赞誉；外加（或许）名望最高的一位——来自阿奎拉[Aquila]的塞拉菲诺·德-奇米内利[Serafino de' Ciminelli]（1466—1500），擅于演唱八行诗，足迹遍布意大利。 202

塞拉菲诺的一首八行诗。八行诗或称斯塔博托[*Strambotto*]是十五世纪末期最受欢迎的音乐-诗歌体裁之一，它由单节的八行诗组成，其韵式要么是abababcc，要么是abababab，后者被称为西西里式八行体[*strambotto Siciliano*]。西西里式八行体曾出现在塞拉菲诺的诗歌《心之所甘》[*Sufferir son disposto*]中：

Sufferir son disposto omnes tormento,
心之所甘，久历磨难，
tormento dove sia a reposo.
磨难如斯，凡间无可以释然。

Reposo me sarria esser contento,
释然达观，吾之夙愿，
contento de l'Amor che porto ascuso.
夙愿得偿赖情缘。

Ascuso fiche nel mio petto sento,
情缘无望，欲火满腔似熬煎，

sento che me consuma el cor doglioso.
熬煎受尽，心烛幻灭情泪干。

Doglioso vivo et del mio mal consento,
泪干焉得绝忧烦？
consento de morir, o gloriuso.
忧烦为情终殒命，身死魂灵亦灿然。

[译注：译文保留了原诗通篇采用的顶针格律（即前一行结尾与后一行开头共用一词），但将原诗的交替韵式改为单韵贯通式。]

这首复调歌曲（《谱例集》第33曲）或许最能体现（至少接近）塞拉菲诺即兴风格的精神实质：旋律声部以明显的朗诵风格陈述诗节；对位简单，因为支撑声部不过是跟随旋律声部，与之保持平行运动而已；最后的三个联句[couplets, 指相连的两个同韵诗句]径自重复第一联句的音乐（在表演时无疑会加入装饰）。这首作品非常典型地示范了所谓“有控制的即兴表演”[controlled improvisation]。

虽然收录这首歌曲的四个手稿都是将四个声部分开抄写，仿佛是用于重唱的，但塞拉菲诺的原作却是供单人表演的。或许他是用七弦（其中两根弦用于共鸣）臂式提琴[*lira de braccio*]（图14-3）演奏和弦来为自己伴奏的。这是即兴表演者最钟爱的乐器，因在绘画中常与俄耳甫斯、阿波罗、潘神一同出现而具有古风性。不过尽管如此，塞拉菲诺和其他即兴乐手有时也以二重奏（唱）方式来表演，在支撑声部[*tenorista*]的伴奏下歌唱。此时塞拉菲诺会唱出旋律声部，把低音线条交给乐器，再让一个同伴在琉特琴上奏出支撑声部。十五世纪末期歌手们的伴奏乐器正在经历转型：从演奏单线条的旋律性乐器过渡为能胜任复调或和弦的乐器。

与比斯努瓦《长此以往我命休》这类法语尚松在对位上的错综复杂相比，塞拉菲诺的《心之所甘》似乎过于简单了。但我们不要忘了关于这部作品我们唯一好奇的方面，是塞拉菲诺表演时的风格和腔调[manner]，或者，用他的同时代人更乐于使用的一个词来说——他的风范[*aria,* air]。或许我们可以通过同时代



图14-3 以臂式提琴为伴的诗人，这幅木刻画取自《普鲁塔的缩影》[*Epithome Plutarchi*]，1501年

人对另一位歌手的风范所做的描述，在意念中召唤或重构塞拉菲诺的风范。这段文字描述的是1489年保罗·奥尔西尼[Paolo Orsini]的罗马宫廷举办的宴会场景，在其中助兴表演的歌手正是保罗的幼子法比奥[Fabio]，描述者是佛罗伦萨人文学者安杰洛·波利齐亚诺[Angelo Poliziano]：

> 其声充盈耳际，触碰心灵，嗓音……如此甜美，乃至令人出神……既非纯似朗读，亦非浑如歌唱，乃为兼具二者，融合为一；偶有变调，或随诗节而转。时而幻变、时而延持，时而兴奋、时而抑郁，时而平缓、时而激烈，时而减慢、时而加速，万千气象，尽皆宜人；回观歌者，其态若何？既非漠然迟钝，亦不装腔作势。[1]

203

塞拉菲诺的“轻盈”之风想来必定也魅惑无比。

---

1. 引自 Pirrotta & Povoledo, *Music and Theatere from Poliziano to Monteverdi*, 36。

第十五章
历史插图：1467—1469

206　在1460年代末的这两年间，大胆的查理和人称"豪华者"的洛伦佐·德·梅迪奇各自取得了其所在家族和国度的统治权。虽然在立志扩张和巩固自身权势方面，这两个人非常相似，但他们在个性方面的差异却大到令人难以想象，而二者都成了其王朝里的末代君主。

大胆的查理

生于1433年的查理在1467年6月其父王好人菲利普驾崩后继位，成为勃艮第公爵。我们在第三章曾有提及，借助于联姻、商业、直接以武力征服第戎周边失地等途径，勃艮第领地在扩张后已涵盖了低地国家的许多区域。查理渴望进一步扩大并优化他那早已独步西欧的宫廷，由此为他的短暂而又动荡的八年统治期奠定了一种基调。

207　查理的政治要务

查理的主要政治抱负有二：一、他想要在公国的两块领地之间建造一条"走廊"，以便将勃艮第自身的领地（其首府城市第戎，查理在位期间只临幸过一次）及其毗邻的北部低地国家关联；二、他想把自己的公国升级为王国，意即向东扩展到莱茵河以及从瑞士到北海的区域，以此作为法国和哈布斯堡帝国统治之



图15-1 “大胆的查理”的肖像画，作者不详（藏于阿维尼翁博物馆）

间的弹性屏障。

这后一个抱负，好人菲利普早在1440年代就开始实施。这一努力在1473年因神圣罗马帝国皇帝腓特烈三世[Frederick III]（只有他具备这一权威）拒绝为查理加冕而化为泡影。查理的领土扩张政策，使他在位期间频涉战火并最终丧命。为完成第一个抱负，他需要得到阿尔萨斯[Alsace]和洛林[Lorraine]这两片土地。他先是收买了阿尔萨斯，后为夺取洛林而发动了血腥的战役，战役维持了好几年，最后以失败告终，查理本人也于1477年命丧南锡城外。
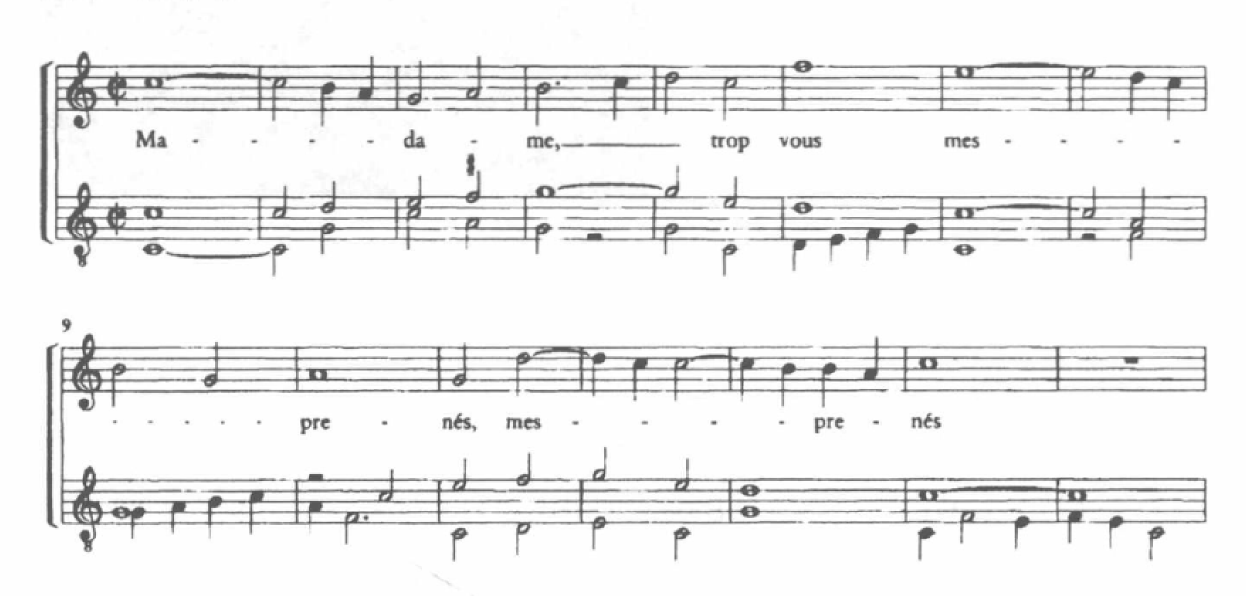
作为音乐家的查理

所有文献记载都表明，查理在战地露营时总是快乐无比。此外，所有记载又称，他是一位才艺不凡的音乐家，在众多贵族爱乐者中，他绝对是最有天赋者之一。我们在第十三章曾论及他对礼拜堂所做的堪称“挥霍”的精心投入。事实上，他的歌队似乎在他一次次扎营、拔营的过程中也是常伴左右的。无怪

乎米兰大使在1475年5月报告称：在围攻诺伊斯[Neuss]的十个月间，“即便在军营之中，（公爵）营房中亦有新歌献唱；偶时，殿下本人也会引吭高歌，尽管其嗓音不佳，音乐技艺却相当娴熟”。[1]

如所预料，最令查理喜爱的是世俗音乐。他七岁学习竖琴，而且会作曲，曾有文献称“他‘作’过好几首尚松，构思精良，记谱完好”，“他熟谙作曲之道”。[2]查理所作的尚松至少有一首流传了下来，如果我们确信“勃艮第公爵”这一署名就是指他本人的话（谱例15-1）：

谱例15-1：大胆的查理《夫人有所误解》[*Madame, trop vous mesprenés*]，第1—15小节



208

总体而言，查理代表了十五世纪的一种极致典范——富有教养的戎马亲王，这种人物的统治风格已深深烙印在了封建制度的往昔之中。

大胆的查理之后的勃艮第

查理死时没有留下男性子嗣，因此他的去世终结了勃艮第瓦卢瓦公爵延续

1. Giovanni Pietro Panigarola，转引自Vaughan, *Charles the Bold*, 163。

2. 这些证词出自两位宫廷编年史官之口，分别是Olivier de la Marche和Philippe Wielant；转引自Marix, *Historie*, 19。法文中的“作”[to make]一词，常常于“谱曲”相联系。

了四代的血脉，他们的公国此后遭遇了政治身份上的变化。

起先，公国的原始内核，即勃艮第专属领地——它早在一个世纪前就被割让给了查理的曾祖“大胆的菲利普”[Philip the Bold]——重又归属在了法国王权之下。不仅如此，连同阿图瓦郡[Artois]和索姆河沿岸的一些城镇也都归属于法国。而另一方面，低地国家的领地则被哈布斯堡家族吞并——在查理死后数月，其女勃艮第的玛丽[Mary of Burgundy]下嫁于神圣罗马帝国未来的皇帝马克西米利安一世[Maximilian I]。他们又将这些领地传给了他们的儿子“公正者菲利普”[Philip the Fair]，此人迎娶了费迪南德[Ferdinand]和伊莎贝拉[Isabella]之女胡安娜[Joanna]，于是又将这些领地并入了西班牙联合王国。最终，在十六世纪里，整个王国（大部分德奥地区、低地国家、西班牙全境包括西班牙在美洲所占土地）经由菲利普与胡安娜之子——神圣罗马帝国查理五世[Charles V]皇帝（即“大胆的查理”之外曾孙）之手而得以联合。查理五世治下的版图面积在拿破仑时代到来之前无可匹敌。

“豪华者”洛伦佐·德·梅迪奇

与勃艮第公爵拥有世袭权利和绝对权威的情况不同，统治佛罗伦萨的梅迪奇家族更像处于幕后的政治首脑，这一家族的统治史肇始于洛伦佐的祖父科西莫[Cosimo]。此时的梅迪奇家族别无选择：佛罗伦萨名义上是一个宪政共和国，其行政和经济事务由贵族身份的议员们主宰，这些议员是七个主要行业协会的巨贾，掌控着羊毛、布匹、毛皮加工、丝织、药材、司法以及（梅迪奇所在的）银行领域的贸易。

十五世纪的梅迪奇家族既无头衔也无官邸，他们有的只是钱财，来自银行、矿业等方面的商业利润。凭借其“用财有道”的老到眼光、在政治投资上的双赢效应、始终维系自身福利与佛罗伦萨福祉的天分、在充斥内哄的寡头政治中守护和平的能力，梅迪奇家族竭尽全力地在多数民众予以默许和拥戴的气氛中维持着他们的“统治”，被民众视为公共事业的赞助人。

209



图15-2　赤土陶制的洛伦佐·德·梅迪奇半身像，安德烈亚·德尔·韦罗基作于1478年（华盛顿国家美术馆收藏）

洛伦佐的政治抱负

生于1449年的洛伦佐（图15-2）在1469年其父皮埃罗·迪·科西莫[Piero di Cosimo]死后获得了佛罗伦萨的管理权。他本人在日后的回忆录里略显言不由衷地写道：

> （皮埃罗）死后翌日，国内城中有众多显赫之士到府慰问，勉励我（年方二十）效仿先祖、接管国务。诚然，初膺大任令人不无担忧，我亦深知阻力重重，但只能勉力承命，以使亲朋无忧、家产无虞。佛罗伦萨若非由富人协助管理，国民生活将流弊丛生。[1]

洛伦佐的政治抱负主要是平衡几组关系，对此可大致概括为“从属于佛罗伦萨的梅迪奇”与“从属于意大利的佛罗伦萨”之间的关系。当洛伦佐在既有的

1. 转引自 Watkins, *Humanism and Liberty*, 160。

复杂格局中临渊履薄、举步维艰时，他感到这些关系中的第一个方面最为棘手。他对寻常的商业事务缺乏兴趣。1480年以后，伴随税收减少，洛伦佐及其拥护者觉得最便捷的做法是变更体制，确立能够长期自如运作和自我维持的议会和委员会。 210

在国际事务方面，洛伦佐特立独行，他设想着让意大利团结统一。然而不幸的是，对于意大利人来说，他的呼声孤立无援。面对1494年奉查理八世[Charles VIII]之命入侵那不勒斯的法国军队，意大利诸国——也包括佛罗伦萨，时由洛伦佐之子皮埃罗[Piero]统治——除自身利益之外根本无暇他顾。其结果是引发了所谓的“意大利战争”，并开启了外族统治意大利的历史，直到十九世纪这个国家才终于结束这种局面，迎来了复兴和统一。

作为艺术赞助人的洛伦佐

佛罗伦萨的文化在洛伦佐统治时期达到鼎盛。当时最活跃的艺术家有贝诺佐·戈佐利[Benozzo Gozzoli]，他为梅迪奇宫廷所作的《三圣贤之旅》[*Procession of the Magi*]（作于1459前后，图15-3）尤其受到家族成员的喜爱；多梅尼科·吉兰达约[Domenico Ghirlandaio]，他的著名壁画（图15-4）留存于圣三一教堂的一个私人礼拜堂内，礼拜堂的主人是洛伦佐社交圈内的银行家——弗朗切斯科·萨塞蒂[Francesco Sassetti]，也正是在吉兰达约的工作室里，年轻的米开朗基罗（时住在洛伦佐家）学会了他的专长技艺；桑德罗·波提切利[Sandro Botticelli]，他的“神话题材系列”密切反映了佛罗伦萨当时的思潮，其中包括他的名作《春》[*Primavera*]（图15-5）；此外还有洛伦佐最钟爱的雕塑家安德烈亚·德尔·韦罗基[Andrea del Verrocchio]（图15-2），列奥纳多·达·芬奇[Leonard da Vinci]曾在他的工作室里做工。或许可以公正地说，在十九世纪的巴黎出现印象派画家之前，没有哪一个城市能像佛罗伦萨的艺术那样，能在如此有限的时期内企及如此的繁荣程度。 211 212

洛伦佐本人很少委托这些画家们为他创作永垂不朽的艺术，他不过是设立了一种基调并影响了他周围的人。他个人的艺术趣味较显私密，如小型绘画或铜质雕塑，古老的硬币、花瓶、石雕、珠宝，以及他最引以为傲的藏品——法

尔内塞杯[*Tazza Farnese*]（图15-6），梅迪奇家族1492年的一份财产清单对该藏品给出了一万弗洛林的惊人估价。他的所有藏品都陈列于宫殿和别墅的墙壁和走廊。

洛伦佐对于繁荣佛罗伦萨的整个知识-文化气候起到了中心作用，非正式的柏拉图学院[Platonic Academy]即是佛罗伦萨知识-文化的标志性中心。其中的院士包括了当时佛罗伦萨文学界的领军人物：马尔西利奥·菲奇诺[Marsilio Ficino]、安杰洛·波利齐亚诺[Angelo Poliziano]、克里斯托福罗·兰迪诺[Cristoforo Landino]、乔瓦尼·皮科·德拉·米兰多拉伯爵[Count Giovanni Pico della Mirandola]以及洛伦佐本人。这些人经常在洛伦佐府上宴会中会面，讨论柏拉图式的爱情、版本校勘、默观[contemplative]生活与积极[active]生活以及拉丁语与方言之间的相对优势。

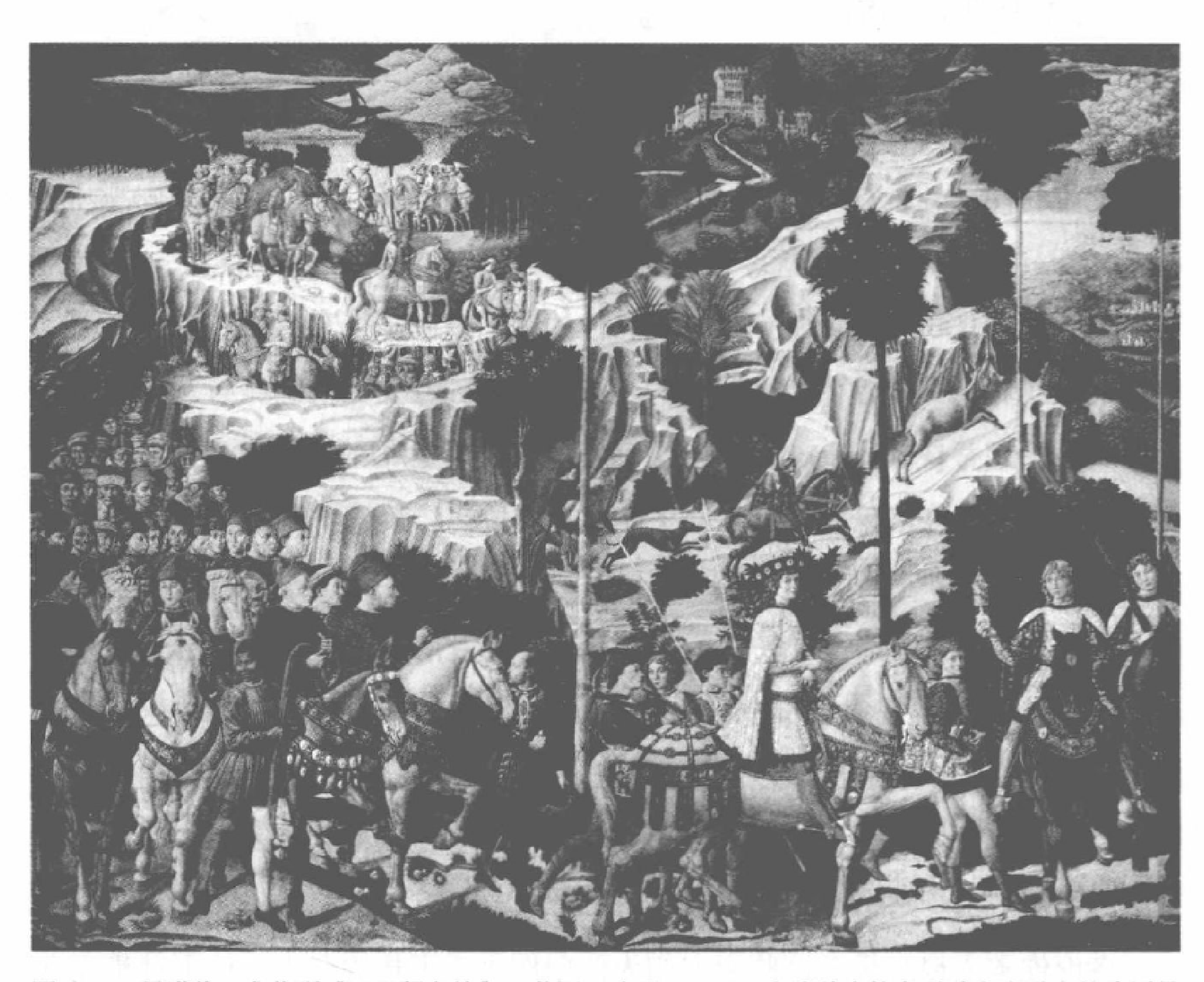


图15-3　贝诺佐·戈佐利《三圣贤之旅》细节图，壁画，1459。左边骑在棕色毛驴和白马上的分别是科西莫·德·梅迪奇和他的儿子皮埃罗（即洛伦佐的祖父和父亲）；紧挨在他们身后的是年轻的洛伦佐（优雅地朝向着侧面），以及他的幼弟朱利亚诺[Giuliano]（两人都面向左侧）；在其中后方，帽子印着名字的是画家本人（佛罗伦萨梅迪奇-里卡蒂宫）



图15-4　多梅尼科·吉兰达约《教皇奥诺里奥三世座前的圣弗朗西斯》[*St. Francis before Pape Onorio III*]细节图，约1485。洛伦佐被描画为右侧最高者（佛罗伦萨圣三一教堂，萨塞蒂礼拜堂）



图15-5　桑德罗·波提切利《春》细节图，约1478年（佛罗伦萨乌菲齐美术馆）

作为该时期最好的意大利语诗人之一，洛伦佐也是一位热心的业余音乐家。213 他演奏臂式提琴和（据他本人的众多收藏来判断）键盘乐器。他的音乐赞助活动映照了他本人的政治立场。由于洛伦佐不拥有公署性的官邸，所以他也没有设立私人礼拜堂，取而代之的是他（如其先祖所为）以个人名义资助了佛罗伦萨众多具有领导地位的教堂唱诗班，以及重要协会举办的半职业性音乐活动。

洛伦佐之后的梅迪奇家族

洛伦佐死于1492年4月8日。两年半之后，梅迪奇家族被驱逐出了佛罗伦萨，这归因于洛伦佐的长子兼继承人皮埃罗在投降时将这座城市献给了查理八



图15-6　法尔内塞杯（藏于那不勒斯考古博物馆）

世率领的法国侵略军。直到1512年洛伦佐次子乔瓦尼[Giovanni]成为家族领袖时，梅迪奇家族才重新返回佛罗伦萨。同一年里，早在十四岁就已成为红衣主教（多亏洛伦佐引导）的乔瓦尼即位成为教皇利奥十世[Leo X]（1513—1521在位）。在这位教皇颁布的第一批法令中，就包括任命其侄朱利奥[Giulio]为红衣主教兼佛罗伦萨大主教。自此，梅迪奇家族终于重振雄风、总揽大权。（1527年，朱利奥接替堂兄成为新任教皇克莱芒七世[Clement VII]。）在共和政体末年[Last Republic]即1527—1530年间，佛罗伦萨再度从梅迪奇家族手中得以休缓复苏，这个家族自身也恢复了活力。起初是亚历山德罗·德·梅迪奇[Alessandro de' Medici]掌握了领导权，随后科西莫一世在1537年获取了佛罗伦萨公爵头衔，并在1569年成为了托斯卡纳大公[Grand Duke of Tuscany]。梅迪奇家族继续以历任“大公”身份统治三个多世纪，此间其家族运势平淡无奇，虽然也产生了两位法国王后。

洛伦佐的声望

洛伦佐是暴君还是英雄？可以断言，佛罗伦萨的后代子民从他身上看到的是一位善良的赞助人，他统治下的佛罗伦萨是它历史上最和平也最多产的时期。他是意大利战争导致衰落之前的最后一位统治者。这一看法得到了十九世纪历史学家的认同，并被他们浪漫化，乃至认为是他扶持了十五世纪下半叶佛罗伦萨文化的伟大繁荣，也是他们把“华贵”这一常见的词语转变成了具有“独尊华贵、舍他其谁”气魄的独特称号。然而如果我们要参考十六世纪佛罗伦萨历史学家弗朗切科斯·圭恰迪尼[Francesco Guicciardini]对洛伦佐提供的性格肖像的话，那么评价此人就会变得非常困难。圭恰迪尼写道，“总而言之，佛罗伦萨在其治下并不自由，尽管在此城所遭遇之历代暴君中，数他最好、最亲和”。[1]

1. Guicciardini, *The History of Florence,* 76.

第十六章
器乐创作与两位理论家

215　对于1450年前的器乐，我们所知不多，即便在最好的情况下也往往显得捉襟见肘。不过其数量已非常可观，而且，这些音乐在宫廷、城市和宗教生活里也必然发挥着重要作用。然而被保存下来的器乐却非常之少。在1450—1480年的三十年间，这种情势开始改变，也正是在这一时期，理论家们开始对器乐表演实践投以关注，不仅描述了乐器的构造，而且论述了不同乐器组合的功能。

在此我们将考察三种不同类型的器乐：一是键盘音乐，或者，更确切地说，是管风琴音乐；二是器乐重奏音乐，也就是如今所谓的室内乐；三是用于流行的世俗活动和社交舞会的音乐。

键盘音乐

多亏活跃于勃艮第和法国宫廷的荷兰内科医生兼天文学家——亨利·阿尔诺特·德·兹沃勒[Henri Arnaut de Zwolle]（死于1466年）写于1440年前后的一篇论文，我们才得以清晰了解十五世纪管风琴和张弦类键盘乐器的变体和设计方案，后者既包括拨弦类的羽管键琴，也包括击弦类的楔锤键琴（图16-1）。

管风琴的类型

及至十五世纪，大型的固定管风琴在全欧的教堂里已经非常普遍。管风琴

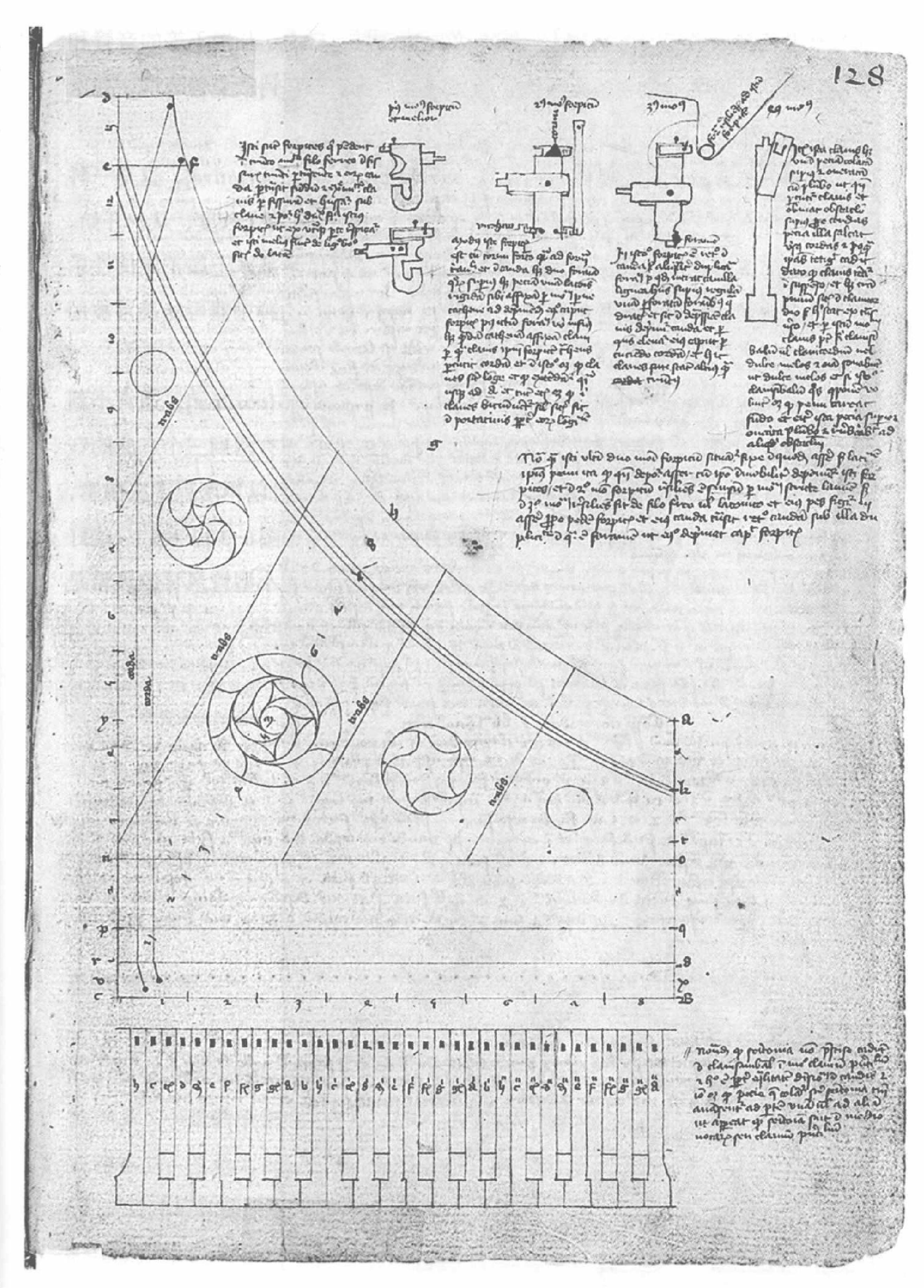


图16-1　亨利·阿尔诺特绘制的羽管键琴图形，描述了各种机械装置，约1440年（巴黎国家图书馆）

通常被安置于中殿后方的长廊上，配有多层手键盘、音栓、长短不等的音管和一排脚键。管风琴师会在圣咏旋律上即兴演奏，让它与唱诗班交替表演，并以前奏、间奏和尾奏来填充礼拜仪式中各环节之间的空当。

另有一些形制上更趋现代的管风琴，即便携式管风琴[*portative*]，这是一种小到可以扛在肩上的乐器，只有一排手动键盘，音域约为两个八度，从***c'***开始。由于演奏者需要用另一只手来操控风箱，因此这种管风琴基本上属于旋律性乐器，或是演奏能被单手操控的某种“复调”（图16-2）。这种乐器可能最常被用于器乐重奏。

比便携式管风琴形制略大但仍可移动的是立式管风琴[*positive*]。通常小到可以放置在桌案上，可以演奏半音阶中的任何音级，并拥有两到三个八度的音域（从***B***音起）。与便携式管风琴不同的是，这种管风琴可以用两只手来演奏，它的风箱由另一个人来操控（图16-3，形制更大者可见于图6-3）。我们只能好奇，当音乐中需要奏出三四音的和弦时，这种置于桌案的小型管风琴的风箱是否能产生足够的气压，让这和弦听起来不至于像耳语声那样轻。

216



图16-2 佚名《演奏便携式管风琴的女性》，约作于1440年（巴黎卢浮宫）



图16-3 伊斯拉尔·范·梅克奈姆[Israël van Meckenem],《管风琴师和他的妻子》[*An Organist and His Wife*],木刻画，约作于1490年代（克利夫兰艺术博物馆）

管风琴音乐

218

十五世纪中叶至今现存最丰富的管风琴曲谱来自德国，其中包含四种类型的作品：一是教学指南性的作品；二是创作方式较为自由的引导曲[preambles]或前奏曲；三是为宗教或世俗单声旋律而配写的复调乐曲；四是针对复调作品（尤其是法语和德语歌曲）的改编曲。
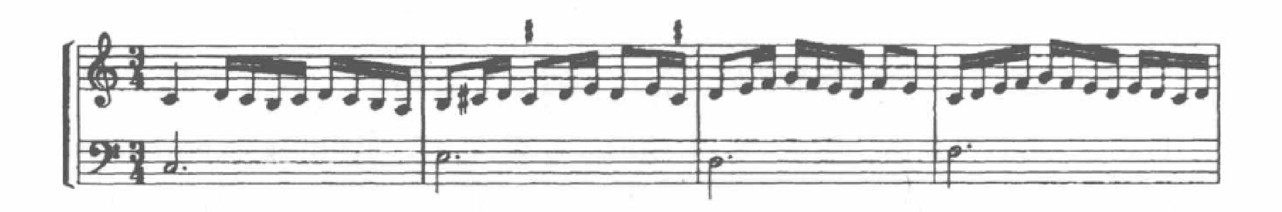
教学性作品。迄今为止，最著名的教学性作品是1452年的《管风琴入门》[*Fundamentum organisandi*]，由十五世纪德国键盘音乐的领军人物——康拉

德·保曼[Conard Paumann]所作。保曼约于1410年前后生于纽伦堡，生来目盲，后成为管风琴师、琉特琴师和作曲家。在担任过纽伦堡圣塞巴尔德[St. Sebald]教堂管风琴师（最晚于1446年在任）后，保曼没有继续履行他与镇政府所签署的协议，而是径自前往了巴伐利亚公爵的慕尼黑宫廷赴任管风琴师一职。余生中除去偶尔的旅行外，保曼都在此任职。一定程度上可以说，他离开教堂去往宫廷的举动投射出一个信号，表明宫廷赞助已在整个神圣罗马帝国范围内确立了根基，与教会和城市这两股赞助势力鼎足而立。
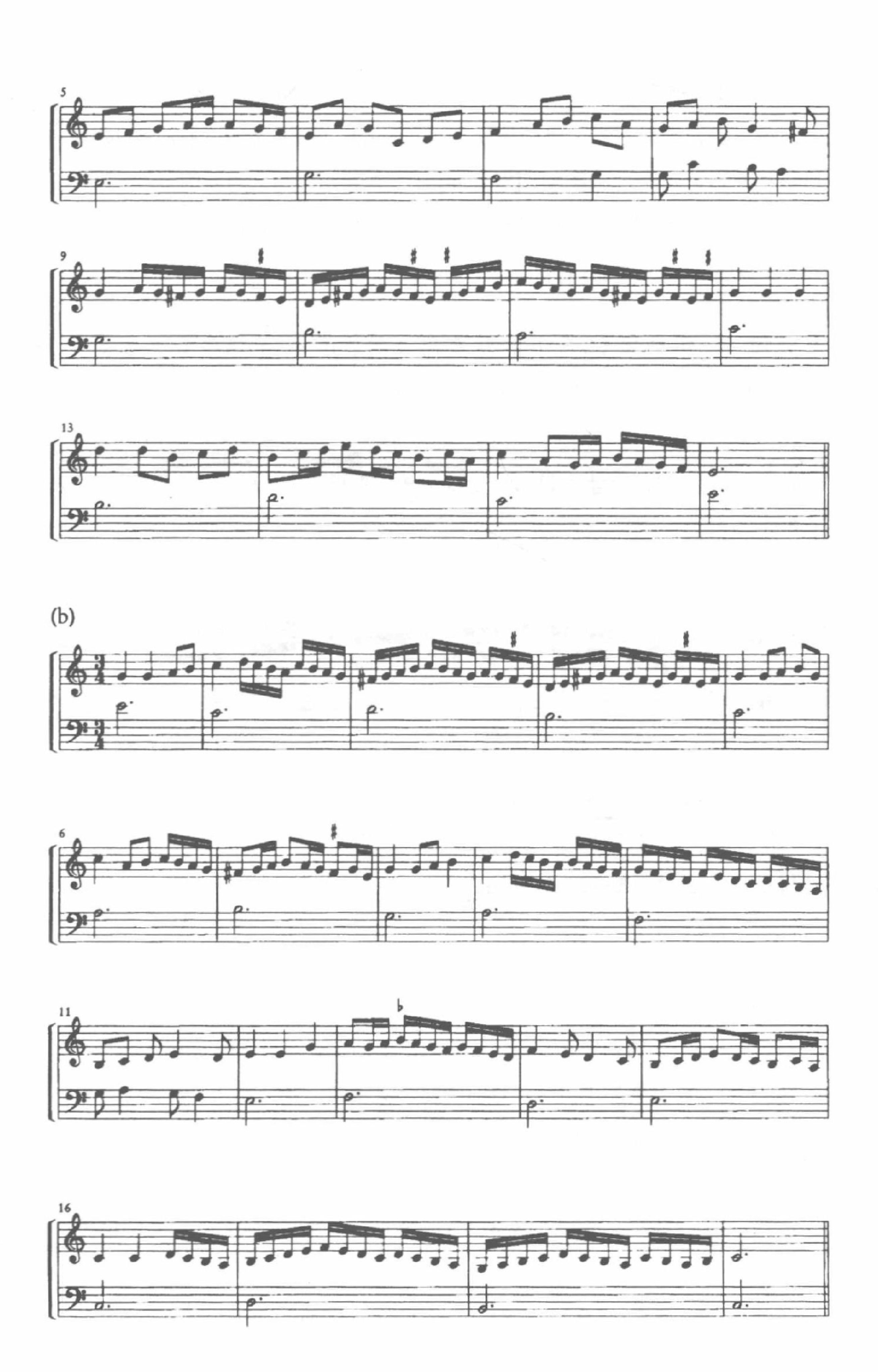
保曼于1473年1月23日逝世于慕尼黑。在慕尼黑圣母教堂里他的墓碑上有一尊他的石刻雕像，手持便携式管风琴，周围是其他乐器（包括琉特琴，似乎正是保曼为琉特琴发展出了一套日后在德国通用的记谱法），碑上还刻着铭文："公元1473年，圣保罗皈依日[1月24日]前夕，生于纽伦堡、先天目盲、擅长所有乐器并精通音乐奥义之杰出艺术家——康拉德·保曼骑士长眠于此。上帝宽宥之。"[1]直到十八世纪，保曼仍在德国享有声誉。

"入门"手册是一种操作性练习，指导管风琴师如何在支撑声部上处理一条既在的定旋律，使旋律和曲体上的构形法变得更为精致复杂。就效果而论，这部《管风琴入门》为那些需要在键盘上解决对位法问题的学生提供了方法。它借助于一系列短小的练习来引导管风琴师，以显示如何在定旋律上发展出美妙的对位，定旋律分别以二度、三度、四度、五度、六度做上行或下行。谱例16-1显示了保曼处理三度定旋律的两种方案：

谱例16-1：保曼《管风琴入门》：(a)[定旋律]基于三度音程的上行运动；(b)基于三度音程的下行运动
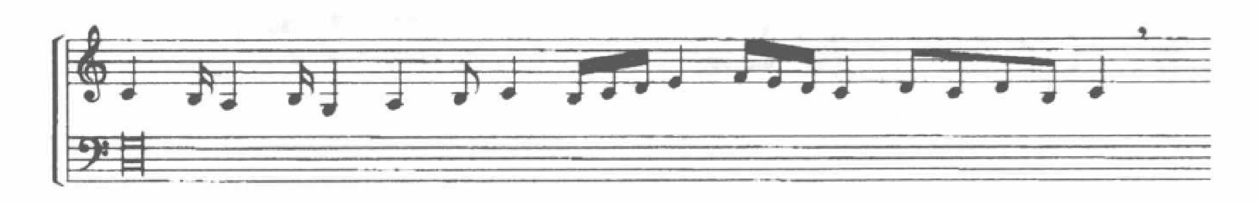


1. 转引自 Strohm, *The Rise of European Music*, 489。
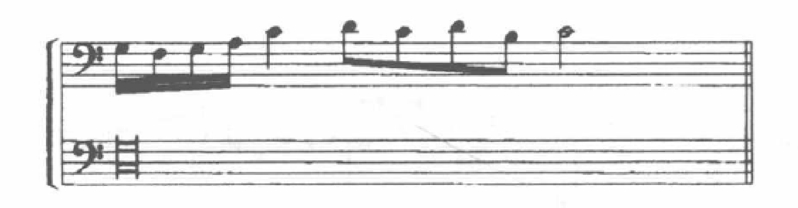

(b)

引导曲／前奏曲。如果说保曼附列的练习是以缝纫机般连绵作业的方式逐音向前推进，那么亚当·伊勒堡[Adam Ileborgh]的《前奏曲》[*praeludia*]——1448年抄写于北德的施滕达尔[Stendal][1]——则使用了与之迥异的节奏-节拍的处理方式；如谱例16-2所示，它在记谱上以不可能更精确的方式区分了不同的节奏形态：

谱例16-2：伊勒堡《C音上的前奏曲及其在d—f—g—a各音上的变化》[*Praeambulum in c et potest variatie in d f g a*]







如作品标题所示，伊勒堡有意让管风琴师将这首前奏曲移位到其他调上。此类作品的用途是在礼拜仪式上填充各环节之间的空当，管风琴师有可能信手选择任何一个适宜的调性来承接（位于它之前的）或引导（位于它之后的）一个圣咏曲调。这套作品中另有一首前奏曲被冠以如下题目——“以脚键盘或手键盘来弹的前奏曲”，表明此曲是为带脚键的管风琴而作。
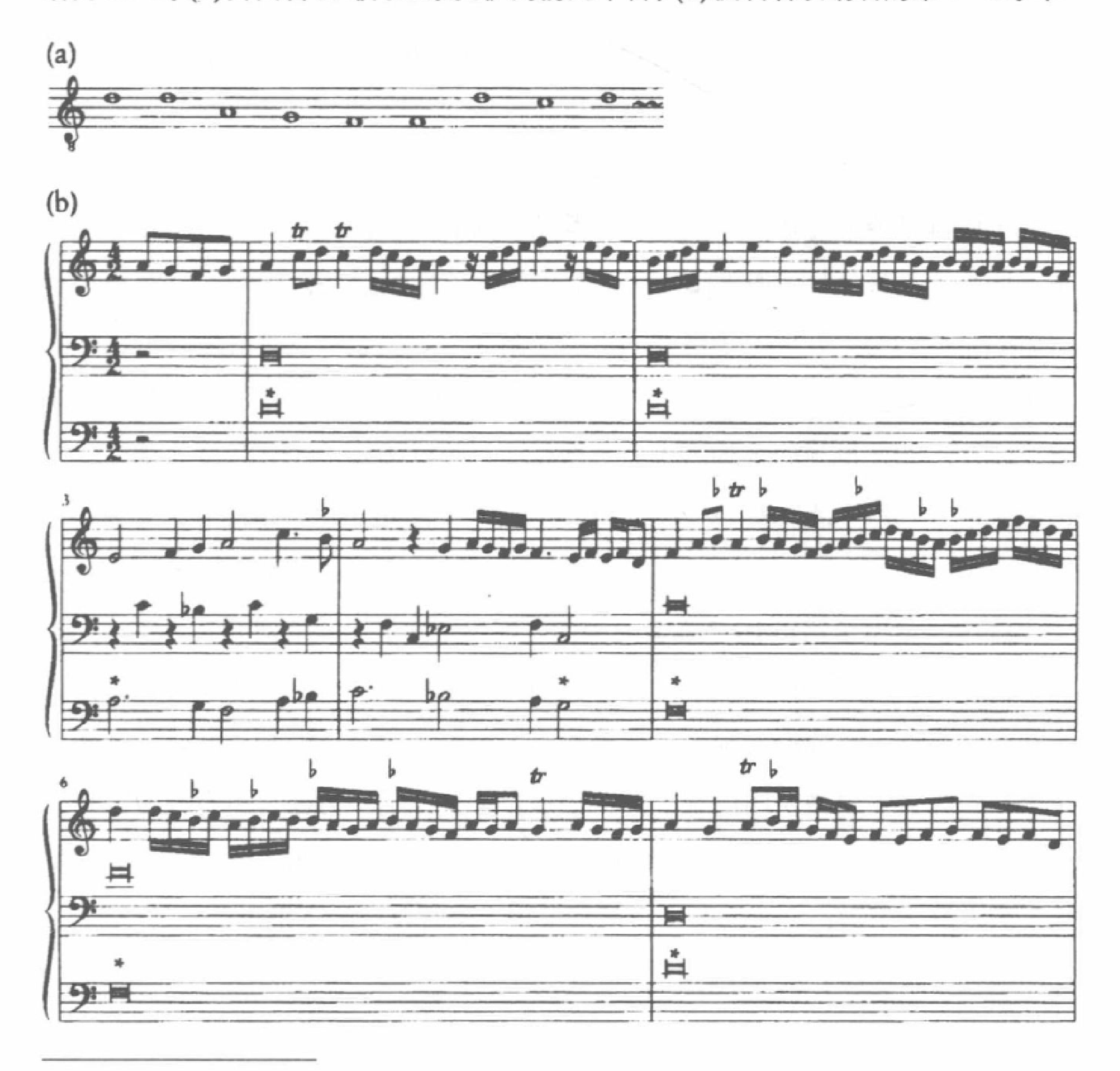
伊勒堡这些短小的前奏曲尽管音乐性较弱，但它们却在三个方面具有开创性：一、它们显然是最早一批被冠以“前奏曲”之名的作品；二、它们似乎是

1. 这份手稿现藏于费城的柯蒂斯音乐学院[Curtis Institute of Music, Philadelphia]。
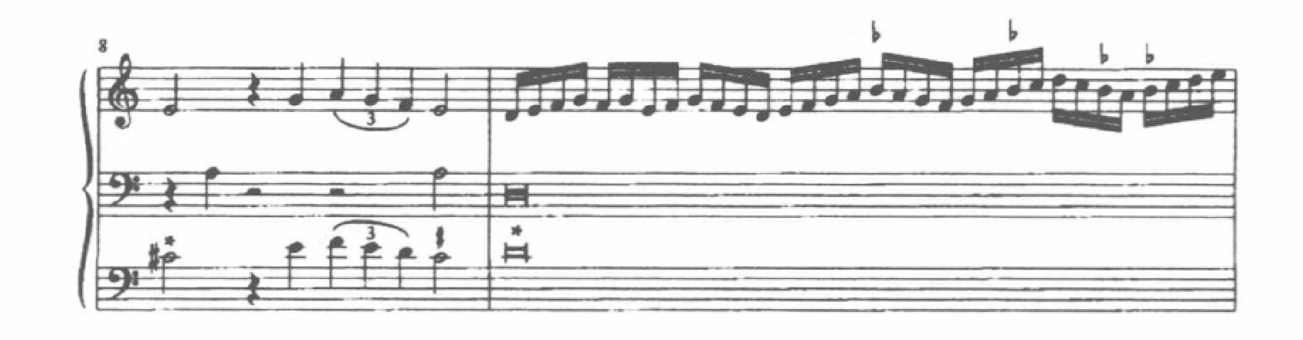
最早在键盘上即兴摸索而成的作品之一；三、因为其中有关于移位的建议，故而预示了十六世纪末期以前奏曲风格写成并试图覆盖全部调域的套曲（参见第三十一章）。

基于单声旋律的改编曲。最令人称羡的管风琴技巧，是选用一个单声旋律（或宗教或世俗，或原样引用或加以装饰）作为定旋律式的支架，然而以天马行空的想象力为它镶上华彩的“花边”。谱例16-3显示了一首佚名者所作的改编曲的头几个小节，它以一首题为《柯里奈托》[*Collinetto*]的低步舞曲[basse danse，因步伐贴近地面得名]音调为基础（原始曲调中的音符在此被标以星号）：

谱例16-3：(a)舞曲音调《柯里奈托》的前九个音；(b)佚名者改编后的第1—9小节[1]



1. Buxheim *Orgelbuch*, No. 57.



221 以回音形态出现的上拍音，在第3—4小节中声部出现的“打嗝”效果，以及颤音、三连音和无穷动节奏，都是这种风格的典型代表。

基于复调旋律的改编曲。最后一类是管风琴师经常为复调歌曲写作的键盘改编曲。《谱例集》第34曲呈现了罗伯特·莫顿（Robert Morton，生于英国、供职于勃艮第）所作的著名尚松《记忆》[*Le souvenir*]，以及无名氏对它的改编。222 改编者相当精确地援引了这个支撑声部，以密集迸发的惯例式键盘装饰音来写作旋律声部，并自由变动了它的支撑对位声部。

布克斯海姆的《管风琴手册》及其记谱法。尚松改编曲《记忆》是出现于布克斯海姆《管风琴手册》[*Orgelbuch*]中的两首作品之一，这本抄写于1470年前后的手册，是十五世纪最重要的键盘文献之一，以它被发现时所在的巴伐利亚修道院命名。[1]书中包含的作品有可能衍生自保曼所在的纽伦堡-慕尼黑音乐圈，涉及了前文提到的各种器乐曲类型，而且很好地示范了一种饶有趣味的记谱法体系——指位谱[*tablature*]，德国的管风琴师正是用这种谱法来为管风琴音乐记谱的。

图16-4显示了谱例16-3那首改编曲《柯里奈托》手稿的对开页。在一句醒目的标题语“另附一首以四小节为单位的柯里奈托”之后，音乐从第四行谱表的开头处启动。我们会立刻发现这里有令人眼熟的“总谱”和小节线，这两样东西在键盘音乐记谱法中已至少存在了一个世纪。另一方面，也有很多让我们感到陌生的东西：右手声部采用的是包含七根谱线（这是为了减少临时性的加线）的定量式记谱；左手的两个声部却采用了两行分开的字母谱。在每只手上，我们都可以注意到下列特征：

1. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cim 352b（旧编号为Mus. ms. 3725）。

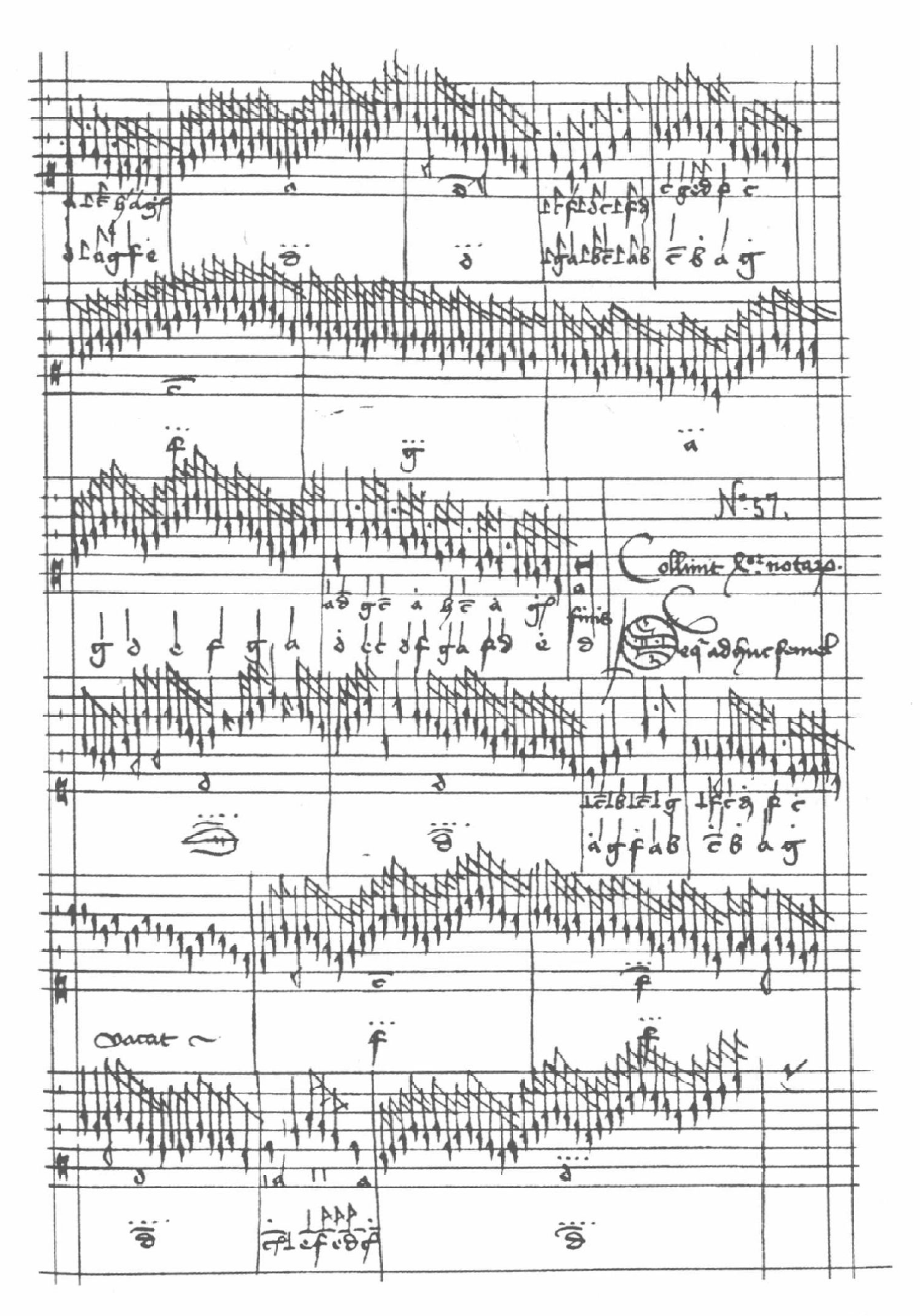


图16-4　摘自布克斯海姆《管风琴手册》中的一个页面，显示了第56曲的结尾和第57曲（《柯里奈托》）的开头部分

右手声部：一、在弱起的四个音之后没有小节线；二、符干朝下的音符以一个圈状符收笔，表示颤音或波音之类的装饰（虽然在这张图中没有出现），只有朝下的符干而没有圈的音符，表示要做半音替换——碰到B音或E音要替换为下方半音，碰到F音或C音要替换为上方半音。**左手声部**：一、以字母来记写音高（看上去略显笨拙），这是为了节约空间；[1]二、音符的时值是用附点（一个附点相当于一个倍短音符）和纵向符干来表示的，符干或带符尾（一条符干相当于一个微音符）或不带；三、音符上方带一条横线表示该音处于从c^1音开始的八度音域中；四、字母“b”表示“B♭”音，“h”表示“原位B音”（这在如今的德语国家里仍是惯例）；五、需要做半音替换的地方被画上了圈，圆圈从字母右侧起画。[2]

抄谱既然依靠人工，就难免会出错，比如在倒数第二行谱表的第1小节处。当抄谱员写完十七个符头之后，意识到自己把本该在两小节以后出现在右手声部的音乐提前写出了。他没有用橡皮把它擦掉，而是直接在这里做了个标记——“不算”[vacat]。

224

器乐组合

每个宫廷里都不仅会聘任礼拜堂歌手，也会聘任器乐演奏者。同样，大大小小的城镇也总能雇用一个或几个由市民音乐家组成的乐团。器乐组合演奏因此成为了十五世纪音乐生活中不可缺少的组成部分，广泛存在于各社会阶层之中。

在1472年，埃尔科莱·埃斯特一世[Ercole I d’Este]的费拉拉宫廷雇用了十八位器乐演奏者。如图表16-1所示，这些人员按职能分为两组：他们在薪俸

1. 到了1550年代，德国指位谱已完全变成了字母谱，这种谱式一直持续到J. S. 巴赫的时代；参见Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, facs. 13中巴赫的亲笔签名手稿。从中可见，当谱表上没有余地时，巴赫干脆换用了字母。
2. E♭总是被记写为D♯；为字母d附加一个圈状符表示“is”（源自“diesis”，意为“升D”），德语国家在称呼作品时的这个习惯在十八世纪仍然可见，例如不说“降E大调”而说“升D大调”。

明细册上出现于不同的位置，这也强烈暗示了他们之间的差异：

图表16-1：1472年在册的费拉拉宫廷器乐手

小号手安德烈亚[Andrea]

小号手巴佐·达雷佐[Bazo d'Arezzo]

小号手达尼埃莱[Daniele]

小号手瓜斯帕洛[Guasparo]

小号手卢奇多[Luzido]

小号手马尔科·达雷佐[Marco d'Arezzo]

小号手拉加内罗[Raganello]

小号手齐里奥[Zilio]

中提琴手安德烈亚[Andrea]

管乐手科拉多·达莱曼纳[Corrado d'Alemanna]

支撑声部乐手弗朗切斯科·马拉奇塞[Francesco Malacise]

竖琴手贾科莫[Jacomo]

长号手佩德罗·德·奥古斯帝诺[Pedro de Augustino]

吉他手彼得罗博诺[Pietrobono]

管乐手斯特凡诺·达·萨沃亚[Stefano da Savoia]

中提琴手赞保罗[Zampaulo]

木管乐手扎尼诺·德·波洛·维内恰[Zaniono de Polo da Venezia]

木管乐手佐阿尼·达拉马尼[Zoane d'Allemagne]

资料来源：Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, 318。

号手

小号手们薪俸不菲，但他们的功能却是远离音乐的。他们拿着挂有信号旗的号角，负责引领队列的行进，宣告公爵驾到或权贵宾客到来，在盛大的公众

集会场合为政府宣言，在沙场上激战正酣时发布军事号令。

埃尔科莱宫廷中有八位号手，但这并不算太多。十五世纪中叶宫廷的军号手至少在十人左右，最讲排场的米兰公爵斯福尔扎在1466年时雇用过二十位号手。在一些特殊场合里，某个宫廷会让自己的军号手与其他受雇于城镇、临近宫廷或来访贵族们（出访时贵族们常常要求号手们随行）的号手们联合表演。于是，一位史官在描述1491年阿方索·埃斯特[Alfsonso d'Este]与安娜·玛丽亚·斯福尔扎[Anna Maria Sforza]的婚礼场景时写道，"在抵达柱廊大厅为新娘欢呼之后，[贵族宾客]转身朝向市区，对观礼者挥手，与此同时，号声嘹亮，传彻大地——号手有四十六对之多"。[1]

十五世纪粗略区分了两种号角：一类是军用号角[*trumpettes de guerre*]，用于战场；一类是艺用号角[*trumpettes de ménestrels*]，用途广泛得多。军用号角有三种形制：直筒型（长约4—8英尺）、S型、折叠型（类似于现在的军号）。这些号角既无阀键也无滑管，不仅音域有限，能吹的泛音也较少。

225

艺用号角（常为S型或折叠型乐器）像今天的长号那样配有滑管装置，演奏者一边手持连接吹口的部位，一边来回拉动比例较长的部位，以此来改变音管的总长度。这种乐器共有四个把位，一支D调滑管号所能吹奏的音符如下（谱例16-4）：

谱例16-4：D调滑管小号的音域表。空心音符为泛音，每个空心音符之前的实心音符表示滑管在某个把位上时一次所能吹出的音，菱形音符表示通过调控嘴唇而发出的音[2]



由此可见，滑管小号可以在复调作品中担当一个人声的声部。

埃尔科莱宫廷的其余十位器乐手应该也被分成了两类：一类属于宏声合奏

1. Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara,* 141.
2. 引自 Polk, *German Instrumental Music,* 57。

乐器[*haut*]，另一类属于柔声合奏乐器[bas]，这种区分一直延续到了十五世纪末。正如廷克托里斯在其《音乐的创意与用途》[*De inventione et usu musicae*]中所言，器乐重奏的功能在于为“宴会、舞蹈及公开或私密性娱乐活动”提供音乐。

柔声类乐器组合

很难具体说清柔声类乐器组合究竟由什么乐器构成。我们对这个问题的认知所依靠的是视觉图像、文学作品中的相关论述，以及乐手们的薪俸清单。

一个大致具有“标准”意义的器乐重奏，包括大、小形制的琉特琴各一把，或是一把大型琉特琴配上它的小型派生乐器——西特琴[cittern]。这样的二重奏组合在费拉拉宫廷是肯定存在的，鼎鼎大名的彼得罗博诺和他的支撑声部乐手[*tenorisa*]正在此地（参见图表16-1和第十五章）。在琉特琴开始从一件纯旋律性乐器转型为能胜任演奏复调的乐器时，我们不难想象，一个三声部作品的演奏方式大概是：琉特琴手（或西特琴手）领奏上方的旋律声部，而支撑声部乐手则填充支撑声部和支撑对位声部。

在其他情况下，器乐重奏中也可能会包含大型琉特琴（演奏较低的声部区域），以及比它音域高的竖笛、竖琴、便携式管风琴或一把小型拉弦乐器。又或，上述任何乐器都可以同一架大型立式管风琴或一件大型拉弦乐器（承担低声部）组合。音乐家们倾向于把某些乐器的数量加倍，由此使这类器乐组合变得更加灵活。

高声类乐器组合

226

相比而言，涉及高声乐器的组合显得更“标准化”一些。及至1450年代，标准的高声乐器合奏，即所谓的宏声组合[*alta cappella*, 或简称为alta]，包含两到三支肖姆管外加一支铜管。廷克托里斯针对此类乐器组合描述道，“对于肖姆管组合来说，若是需要更低（或任何其他）的支撑对位声部乐器，可加入铜管乐手，他们可以在长号[*trompone*]（意大利的称呼）或萨科布号[*sacque-boute*]（法

国的称呼）上奏出音响协调的声部”。[1]

肖姆管是一种音响洪亮的双簧类乐器，应当是由图表16-1中的木管乐手们[*piffari*]吹奏的。它有两种形制：一是高音肖姆管[discant]，音域为从**d'**音开始的两个八度；二是次高音肖姆管[tenor]，也称“广口号”[bombard]，音域可低至**g**音。这种乐器普遍会用到一个木制的哨片，称为皮鲁埃特转口[*pirouette*]，簧片即在其中。次高音肖姆管通常会为最下方的音孔配一个音键，用一个保护性的盖子使之闭合。

费拉拉宫廷的管乐手值得称道。同时代的费拉拉史官乌戈·卡莱菲尼[Ugo Callefini]在1476年10月20日（或许带着家乡自豪感）写道，“在费拉拉宫廷，有一种舞蹈，由公爵府管乐队伴奏，此乐队在整个意大利可谓冠绝当时，尤以来自德国之肖姆管乐手康拉德为最，堪称翘楚”。[2]乌戈对这位德国管乐手的单独表扬并非出于偶然，因为德国的管乐手在意大利格外受重视。事实上，在德国的管乐手中有好几个显赫的音乐世家，最著名的是来自奥格斯堡的舒宾格兄弟[Schubinger brothers]：米歇尔[Michel]擅长演奏广口号，也会演奏维奥拉琴[viole]和琉特琴；奥古斯坦[Augustein]是长号手；乌利希[Ulrich]会演奏长号、维奥尔琴[viol]和琉特琴。兄弟三人的职业生涯都很成功而且漫长，足迹遍及意大利、低地国家和他们的德国故土。

曲目

作曲家究竟为这些乐器组合写了什么样的音乐呢？这些组合除了表演这些音乐，他们还演奏别的吗？这后一个问题更容易回答，回答这两个问题可以去除长久以来我们针对十五世纪器乐演奏者所做的一种假设。

由于有关器乐合奏（尤其是管乐组合）的图片资料总能表明这些音乐家在表演时不用乐谱（不妨参看图16-5），所以过去我们总是怀疑他们是否有读谱能力，并假定他们总是在即兴表演。然而有两份历史文献表明，这些器乐手不仅

---

1. 转引自 Baines, “Fifteenth-Century Instruments”, 20—21。
2. 转引自 Lockwood, “Pietrobono and the Instrumental Tradition at Ferrara”, 119—120。



图16-5 卢卡斯·冯·翁尔肯博尔奇[Lucas von Valckenborch]《春景》[*Spring Landscape*]，局部图，作于1587年，藏于维也纳艺术史博物馆

能阅读复杂的有量记谱，还能对他们所奏的音乐发表高见。在1494年，威尼斯长号手乔瓦尼·阿尔维塞[Giovanni Alvise]在致信曼图亚侯爵弗朗切斯科·贡扎伽[Francesco Gonzaga]时写道：

> 过去数日间，吾等已对某些经文歌加以器乐化改编……其一为奥布雷赫特作品……四声部……吾等六人，故已增加两个低音声部供长号手吹奏……随函另附经文歌一首，即《大天使加布里埃尔》[Dimandase Gabrielem]，为比斯努瓦之四声部作品。吾已增加低对位声部，拟奏之以五声部。[1]

227

于是我们发现，器乐演奏者会自发而随意地将奥布雷赫特和比斯努瓦的经文歌这类声乐曲改编成器乐曲。

1. 转引自 Polk, *German Instrumental Music,* 85。
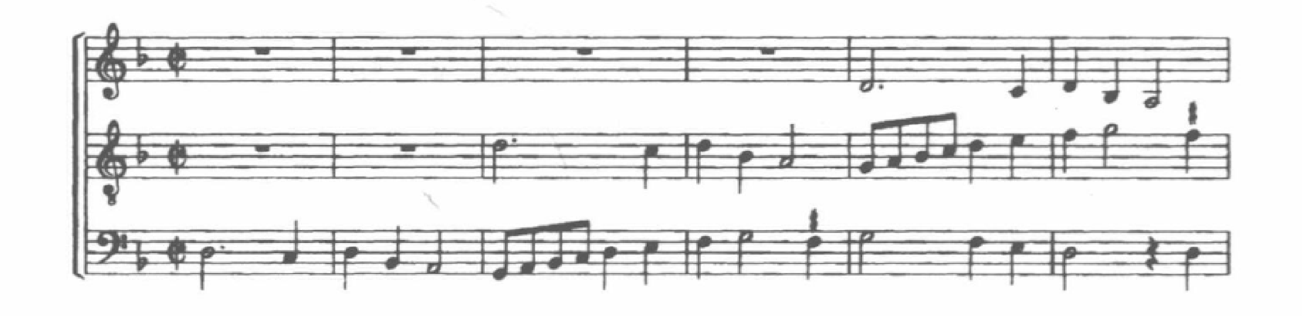
《卡萨纳特尚松集》[Casanatense Chansonnier][1]也提供了指向这一事实的证据，这是一份1480年前后抄写于费拉拉宫廷的手稿。虽然它所收录的曲目大部分是比斯努瓦、奥克冈、海恩·范·吉兹姆等人的三声部世俗歌曲（也有若斯坎同代人的早期作品），但它在移植这些作品时却只保留了原始文本的简短开头，费拉拉宫廷的一份薪俸清单将这份手抄本描述为“一本复调曲集，由管乐手亚历山德罗·西尼奥雷洛[Alessandro Signorello]抄写并注释”，也就是说，它是为费拉拉宫廷管乐队抄写的。[2]实际上，这部手稿似乎是在奥格斯堡的广口号手米歇尔·舒宾格[Michel Schubinger]来到费拉拉宫廷任职后不久抄写的。

228
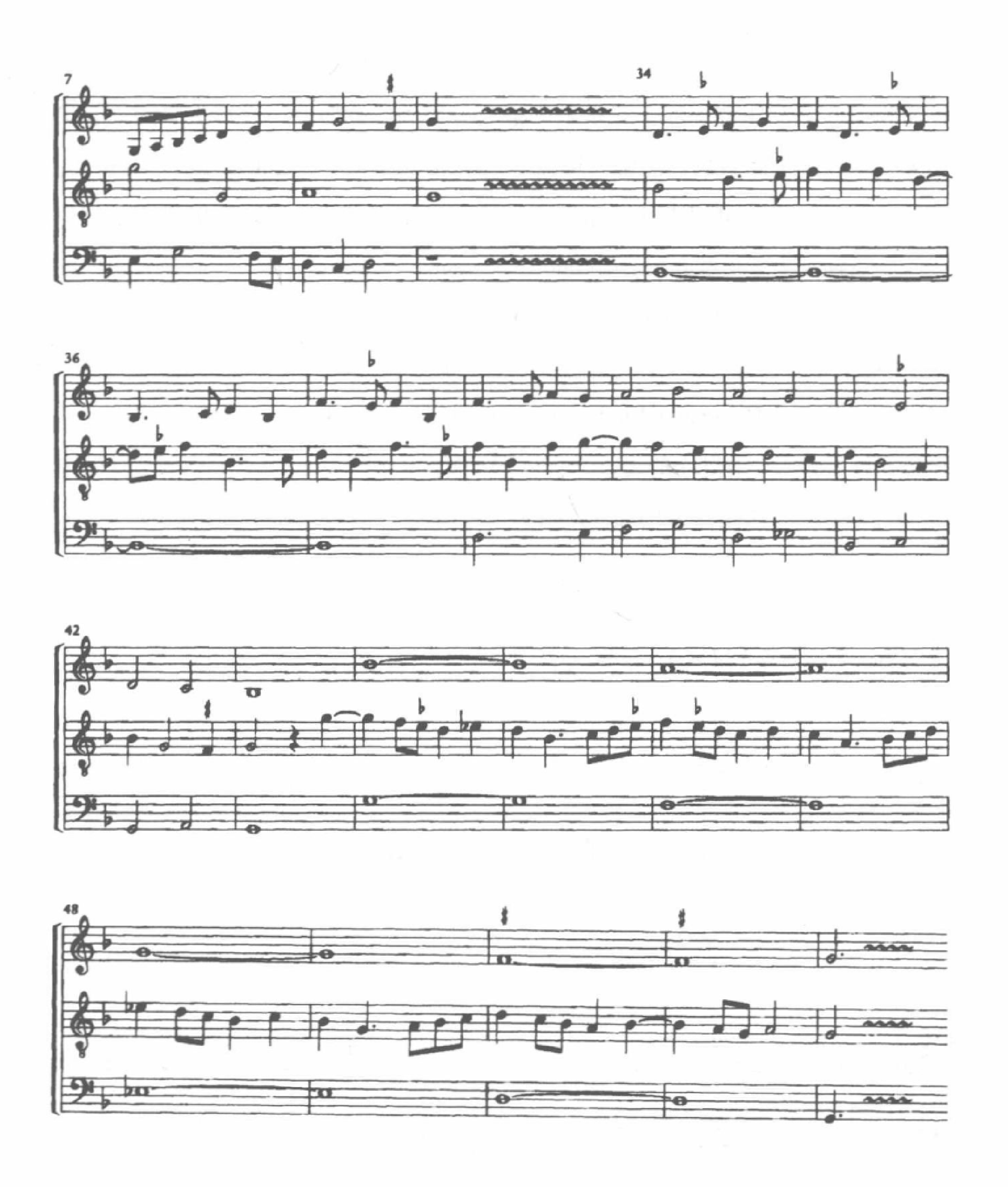
器乐组合于是可以自由无拘地将原本为人声构思的音乐据为己用：可对之逐音复用，可将之移位到适合自己乐器的音域，还可以用时髦方式彻底改编。

判断作品是否原初就为器乐组合而作由此也变得更加棘手。专为这些组合而创作的小品通常不注明其音响媒介为何。而且，参照现代记谱法来判断哪些抄本在音乐风格和语汇习惯上更适合乐器演奏，这也是有风险的——如果要看这么做引发的误导性后果，那么最著名的例子或许是海因里希·伊萨克的名作《降福经》[*Benedictus*]（谱例16-5），它在大约二十个抄本（其中的曲目总体上属于世俗音乐）中都是以无词的面貌出现的：

谱例16-5：伊萨克《降福经》，第1—9小节和34—52小节



1. Rome, Biblioteca Casanatense, MS 2856.
2. Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara,* 225—226.



从开头那紧凑编织的模进片段、火箭式的上行音阶，以及长长的持续音来看，伊萨克似乎——借用一位学者的评语——“已挣脱为人声作曲时所受的种种束缚，并清晰地表明（他）正在从容地朝向独立的器乐风格迈进”。[1]然而作品的标题本身却暗示出它实际上是伊萨克《当我诚心弥撒曲》[*Missa Quant j'ay au*
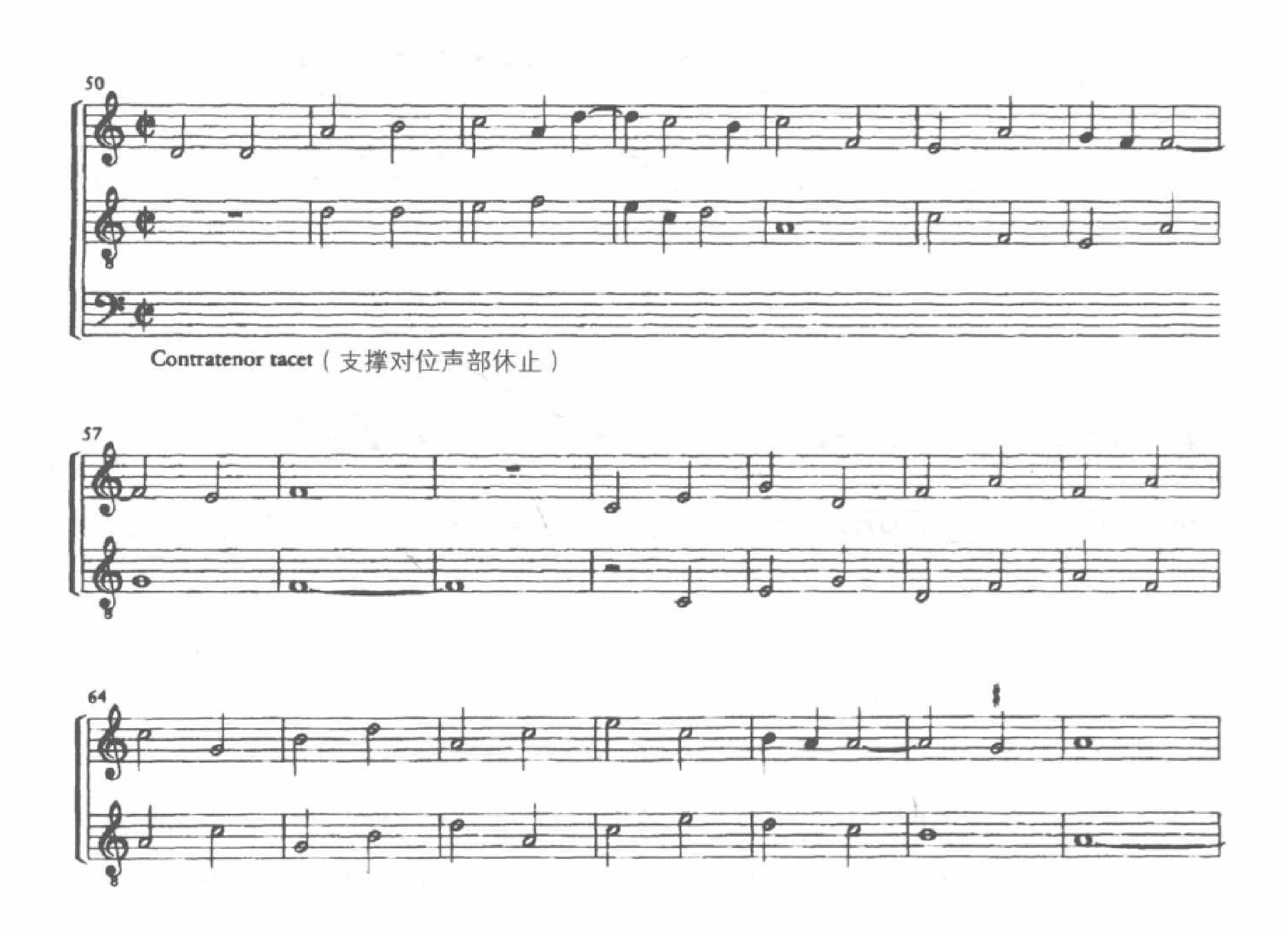
229

1. Hewitt, *Odhecaton*, 74.

cor]中的节选，因此是为人声而作的。而且即便我们颠倒了事件的顺序，辩称这部作品起初为乐器而作，只是后来被改编用到了弥撒曲中，那么参照语言风格来判断作品来历也显然是带有风险的：声乐和器乐的语汇通常是可以互换的。事实上，迟至十六世纪中叶器乐组合已确立根基时，音乐出版商仍倾向于把自己的产品宣传为“可歌亦可奏”[buone da cantare et sonare]或“同时适合于人声和乐器”[convenables tant à la voix comme aux in struments]。

尽管如此，我们仍可相信：确有某些作品原初就是为器乐合奏而作的。《格罗高尔利德集》[Glogauer Liederbuch]中传抄了一系列标题涉及各种动物（狐狸、孔雀、老鼠、猫咪）的无词之作。很难想象，谱例16-6所示的《鼠尾》[*Der ratten schwantz*]这样的卡门曲[*carmen*]（在此是一个指代器乐曲的体裁术语），除了是一首器乐曲以外还有什么可能性：

谱例16-6：佚名《鼠尾》，第50—70小节



230　　在此不妨冒险地主观臆断一回：谁会想唱这么笨拙生硬的乐句？

另一个相对不那么明显——因为它不是那么“非声乐化”——的例子是约翰内斯·马蒂尼的《马蒂内拉》[*La martinella*]（《谱例集》第35曲），作于1460年代中期。这部作品没有显示通常我们会归于当时代器乐曲的那些风格特征，如音阶式经过句，某声部以紧张重复的切分音动机与另一声部的静态持续性音构成对比的织体，模进笔法等。它初听起来还有点像是一首篇幅较长的回旋歌。不过，虽然它的乐句结构乍听有点回旋曲风格，但到头来却根本不是。它包含的乐句太多了，而且也太不对称了。如果（比方说）这是一首包含五六行诗句的回旋歌，那么第一行诗句将会在第12小节上迎来终止式；第二行诗句将收束于第24小节，但这个诗句究竟是从哪里才真正开始的呢？是从第13小节二重奏（支撑声部与低对位声部之间）开始？还是从第17小节的模仿点（在旋律声部与支撑声部之间）开始？第三行诗句似乎应该位于第32—40小节；而假使如此，第27—31小节该算作什么呢？——在此出现了主音上的两次毫不含糊的强烈终止。而且，从什么时候起回旋歌中允许反常地插入长达十二小节的离题片段（三拍子舞蹈风格）了呢？不！这不是一首回旋歌，而是一首器乐曲，用现代术语来说，这是一首“无词歌”，或“器乐化的尚松”。马蒂尼写了一首不为伴舞的器乐幻想曲，在原创性器乐曲的发展脉络上，这是一位值得重视的人物。

舞曲

这一时期（或许不止在这一时期）最富于美妙视觉效果的音乐抄本之一，是《布鲁塞尔手稿9085号》。[1]这部手稿以混合着金粉和银粉的墨水抄写在染黑的羊皮纸上，敬献勃艮第的哈布斯堡宫廷。其中收录的作品完全不是复杂的复调音乐，而是简易的单声部低步舞[*base danse*]音调，此外也收录了介绍如何编排这种舞蹈的示意图，以及解释舞蹈步法的一篇论文。

被意大利舞蹈大师多米尼科·达·皮亚琴扎[Domenico da Piacenza]誉为

1. Brussels, Biobliothèque Royale de Belgique, MS 9085。如想找寻彩色副本，可参考Wangermée, *Flemish Music,* 第57—58幅插图。

“舞苑女王”的低步舞，是一种缓慢、庄严、编排精细的双人舞，在十五世纪中叶到十六世纪，它一直是宫廷社交活动中最受宠爱的舞种。通过仔细观察最著名的低步舞曲《西班牙》[*La spagna*]，我们可以知晓这种舞蹈的音乐和跳法。自十七世纪初以降，基于这个舞曲音调写作的改编曲不少于二百五十部，从舞曲风格的独奏琉特琴曲到复调弥撒曲，各类体裁应有尽有。

图16-6显示了舞曲《西班牙》出现于米歇尔·图卢兹[Michel Toulouse]在《美妙舞蹈的艺术及其训练指南》[*S'ensuit l'art et instruction de bien dancer*]（1480或

231

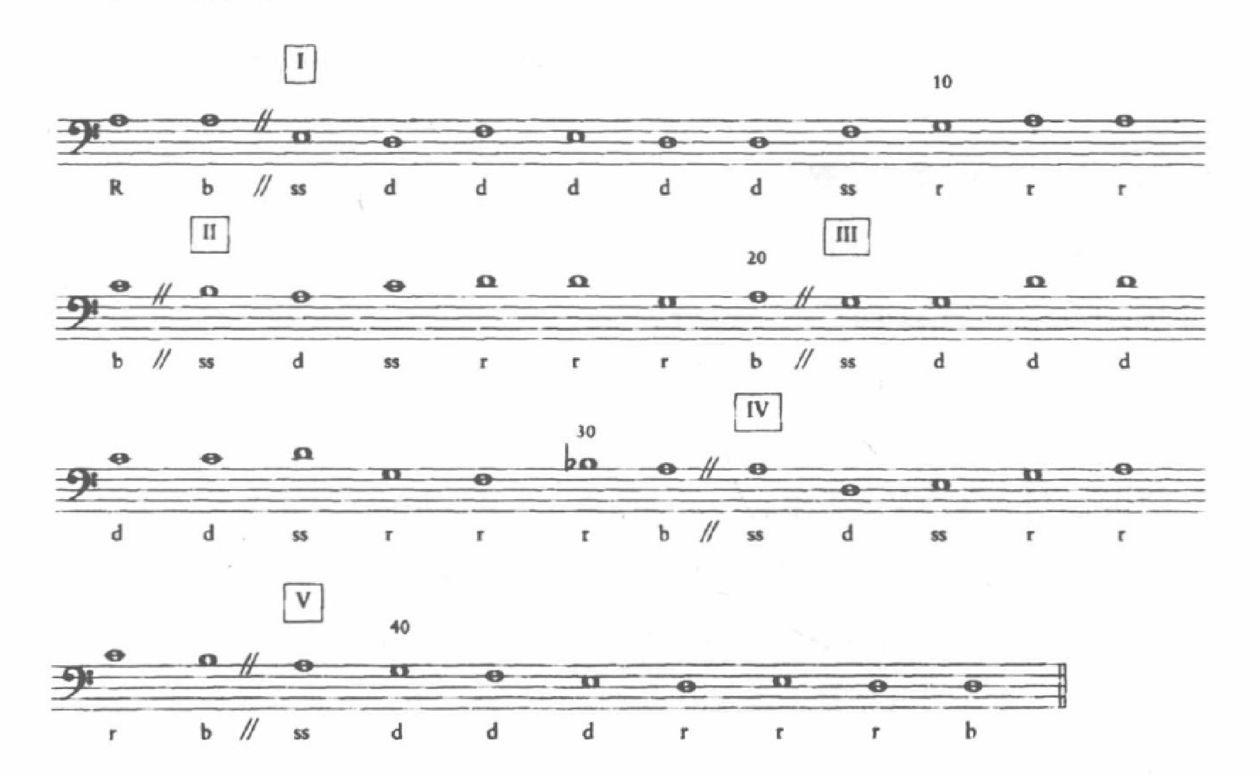
1490年代出版于巴黎）中时的旋律及其编排方式。[1]虽然在图卢兹的版本中，这条旋律包含了少许错误，但这个曲调以及它的编舞方案是可以像谱例16-7那样被重构的：



图16-6　米歇尔《美妙舞蹈的艺术及其训练指南》（1496？）开头部分；舞曲《西班牙》的旋律，被称为“新卡斯蒂尔”或“西班牙古国新风”[Casule la novele]，填充在了最底下的两行谱表中

1. 这本书仅有一个副本流传至今，现藏于伦敦皇家医师学院[Royal College of Physicians]。

谱例16-7：舞曲《西班牙》旋律和它的编舞方案（斜杠表示乐句之间的分隔以及编舞中的步骤）[1]



字母代表的是编舞方案中的舞步，对此在图表16-2中有解释。 232

图表16-2：低步舞的编排方式

舞步	跳法
ss=2simples（两小步）	左脚向前，抬高身体；右脚跟上左脚；右脚向前，抬高身体；左脚跟上右脚。
d=double（大步）	左脚向前；右脚经过左脚；左脚经过右脚；右脚跟上左脚（每迈一步都抬高身体）。
r=reprise（回复）	左脚向后，抬高身体；右脚跟上左脚。
b=branle（布朗舞步）	指示方案有些模糊：以左脚迈步起，继之以右脚，最后停下时需有个摇摆动作。
R=Reverence（行礼）	男士以鞠躬作为导引。

资料出处：Heartz, “The Basse Dance”, 289—291（图表16-3亦出此处）。

1. 这份重构的方案出自Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse,* 46.

四种基本舞步中的每一种都需要以同样的时间完成，每一步对应于旋律中的一个音符。这些舞步于是被组编到了多变的序列或步骤中。图表16-3显示了其中的三种，它们合起来被称为“最佳步骤”[*mesures très parfaites*]：

图表16-3 三种“最佳步骤”

大[*grande*]:	ss d d d d	ss r r r b
中[*moyenne*]:	ss d d	ss r r r b
小[*petite*]:	ss d	ss r r r b

最后，这些步骤又会被串联为不同的模式，从而构成真正的舞蹈。正如图卢兹的著作和谱例16-7所清楚表明的那样，舞曲《西班牙》包含了五个“最佳步骤”，它在大小两种步骤之间交替。不过，这种模式未必巧合于非对称性的乐句结构。低步舞于是既依赖于舞者的心理时钟和记忆力，也同等程度地依赖于他们的舞蹈技能。

这段音乐不是供非常正式的场合使用的。舞曲《西班牙》大概是由“宏声组合”中的长号手演奏的，而且应该也曾被用于定旋律，各音配以相等时值，每个音配合舞谱中的一步。在这个定旋律的上方或周围，可能会有一两个肖姆管声部作即兴表演，或是提供多少经过了一些“构思”的对位声部。

其整体效果听来如何？多数情况下我们只能借助一些想象来完成一个评估。不过，这一时期还有一部作品值得注意（《谱例集》第36曲），因为它仿佛是以记谱法“凝固”了一次实际的表演。这部题为《跳错舞步》[*Falla con misuras*]的作品是为两个声部而作，被归在了另一位著名的意大利舞蹈教师——吉列尔莫·埃布罗[Guglielmo Ebreo]（约1425—1480后？）名下。

233 它的上方声部绚丽迷人，因为它在已然复杂的舞步基础上更添了一层复杂性。例如，虽然有些舞步（巧合于定旋律声部的附点全音符）被划分为了四组运动，但其中的音符却都是被分成六拍的。于是舞者们经常不得不牢牢守住“四步对六拍”的运动模式，相比于“二对三”的模式而言，这是更难——难道会更简单？——的任务。事实上，有时几乎说不清究竟这音乐是三拍子还是复合双拍子。此外，不仅舞步的划分与乐句结构不对应，而且上方声部的强拍终止

中只有一次（第17小节）是和舞步对应的。显然，在这首舞曲的优雅外表之下，掩藏着不同程度上的“非对称性”和“张力”——存在于音乐与舞蹈之间，以及在音乐自身的两个声部之间（所以才有了“跳错舞步”这一标题？）。

附言：两位理论家

伴随音乐的体裁和风格在十五世纪经历着转变，音乐理论家们思考和论述音乐的方式也在发生变化。实际上，理论家本身也是这些变化的发动者。早些时代的音乐理论家多是身在大学或教堂职衔体系中的数学家、神学家和善于思辨的哲学家。这些从毕达哥拉斯和波埃修斯的传统中脱颖而出的人，将音乐视为数字，认为它隶属于算术、几何、天文的范畴，尽管他们在诸如有量记谱这样的实践问题上也着墨甚多。而在十五和十六世纪，音乐的著述者们越来越多地出自实践性音乐家的行列。他们遵从古希腊理论家亚里士多塞诺思[Aristoxenus]的指引，看重基于听觉经验的个性化判断（区分好的和坏的）。具有反讽意味的是，驱动这一转变的却是两种看来相反的趋势：一方面是日益强化的音乐职业化倾向，另一方面则是人文学科的持续发展（音乐不像修辞学和诗学那样广泛地被视为人文学科）。

十五世纪晚期最重要的两位理论家是廷克托里斯和拉莫斯[Bartolomeo Ramos de Pareja]。

若阿内斯·廷克托里斯

廷克托里斯是那个时代知识最渊博的理论家，1435年前后出生于低地国家的布拉邦特省[Brabant]。关于他在1460年代以前的生平经历，没有什么确切的记载。在1460年代的十来年间，他在康布雷主教座堂担任歌手，隶属于迪费的领导，并在1462年获得了奥尔良大学[University of Orléans]授予的法学艺术硕士学位[master of arts degree in law]，继而成为了沙特尔主教座堂[Cathedral of Chartres]的唱诗班指挥。

在1470年初的某个时候，廷克托里斯在那不勒斯的阿拉贡宫廷担任了专职

教士[chaplain]，在此他持续近二十年之久作为音乐机构里的显赫人物，而且他的全部理论著作显然都是在此完成。此外，他也曾为这个宫廷礼拜堂创作音乐、招募歌手，可能还督导了《梅隆尚松集》的抄写工作，他或许曾多次向那不勒斯国王建言，并在那不勒斯的人文学者圈子内享受很高的礼遇。

234

伴随1490年代初廷克托里斯离开那不勒斯，有关他的记载减少了。在他返回位于布拉邦特省的故乡尼维尔[Nivelles]之前，他大概曾在罗马和布达[Buda，即今布达佩斯]各停留过一段时间。他在圣格特鲁德联合会教堂的圣俸，在1511年10月12日被转到了另一位职员名下，因此他一定是在那个时间点的前六个月里去世了。

从1470年代初期到1480年代初期，廷克托里斯总共写作了十二部论著，其论题几乎涵盖了音乐的各个方面。其中有五部尤其值得一提：

一是《音乐术语定义》[*Terminorum music diffinitorium*]，大约写作于1470年代初，是现知最早汇编并出版（约在1494年）的音乐术语词典之一。

二是《音乐的比例法则》[*Proportionale musices*]，大约写作于1473—1474年，所论述的是有量记谱法这一复杂论题，尤其是比例符号所涉及的用法问题，这些符号会改变音符的时值，并决定作品不同段落之间的速率关系。

三是《论调式的本质和属性》[*Liber de natura et proprietari tonorum*]，写成于1476年12月6日，题献给奥克冈和比斯努瓦，论述调式和复调问题，其中清晰地表明支撑声部的调式决定着整个作品的调式属性。

四是《对位的艺术》[*Liber de arte contrapuncti*]，写作于1477年，其中有关于对位法的详细讨论，并出现了廷克托里斯的那句名言："在饱学之士眼中，问世于四十年前或更早时期之作，绝无一部值得表演"。[1]我们后文还将重温这句刺目的声明，因为它与音乐史的编纂实践有所牵连，参见本书结语部分。

五是《音乐的创意与用途》[*De invention et usu musicae*]，从某些方面来说，这部论著尤其有趣。尽管它只有残篇传世，依托的是1480年代初期的一个印刷版本。据猜测，其原始手抄本的篇幅相当于其余十一部论著的篇幅总和。于是就引发了一个问题：为什么廷克托里斯只出版了其中最容易引发争议的部分？廷克托里斯在此竭力充当了"新闻记者"的角色，他提到了当时最著名的一些

1. *The Art of Counterpoint,* 14.

表演名家——奥克冈被誉为最出色的低音歌手，而彼得罗博诺则被誉为最伟大的琉特琴手。这部论著还首次论及了当时的乐器和器乐表演实践。

廷克托里斯必须被视为十五世纪音乐理论家中的核心人物。虽然他稳稳地处于前辈遗留的传统中，然而他的经验主义姿态、对听觉感受的注重、以作曲家为中心的视角、对个体作品的分析、以及对待世俗音乐的开放姿态，（相比于前辈的音乐理论家而言）无不令人刮目相看，实际上，他有点像是一个温和的革新者。

巴托洛梅·拉莫斯·德·帕雷哈

如果说廷克托里斯在他的十二部论著中表现为一个温和的革新者，那么生于马德里附近巴埃萨[Baeza]的拉莫斯（约1440—约1491）就像一个激奋的斗士。在他1482年发表于博洛尼亚的《音乐的实践》[*Musica practica*]一书中，他与两个伟大的中世纪音乐理论权威——波埃修斯和圭多·达雷佐展开了论辩。 235

他与波埃修斯的论辩围绕的是调弦问题："波埃修斯基于单弦测音法划分出某些数字和尺度。此番划分虽令理论家们深深受益且津津乐道，但对歌手而言却艰涩费解"。[1]拉莫斯反对诸如81:64（大三度）和32:27（小三度）这些能让所有四五度都成为纯音程的比率。拉莫斯认为真正应保持完美的是三度，即应该将大小三度的弦长比例分别设定为5:4和6:5，哪怕因此会牺牲四五度的纯粹性。拉莫斯于是率先发展了基于纯律["just" intonation]的完整调弦体系。

拉莫斯对圭多的诘难是关于他的六声音阶唱名法体系，即哆[*ut*]、唻[*re*]、咪[*mi*]、发[*fa*]、唆[*sol*]、啦[*la*]。他认为这个体系[如今已]基本没用，并提出了一种包含八个音节的阶名序列，每个音节代表八度中的一个自然音级，只有当碰到相距八度的音时才需要做变位处理[mutation]。因此实际上，拉莫斯设计了一种"固定哆音"的阶名体系。

拉莫斯对权威人士的发难在音乐家和理论家之间引发了一场持续四十年之久的论战风暴，最后以拉莫斯理论的胜出而告终。到了十六世纪中叶，他的理论已被广泛接受，虽然有时也会被适度改造。

---

1. 转引自 Strunk, *Source Reading* (1965), 201。

第十七章
编订一首尚松：伪音

238　“伪音”[*musica ficta*]一词具有两层含义，这两层含义既各自独立又彼此相关。在今天的非正式用语中，它指的是编订者和表演者所用的临时变音（升半音、降半音、还原音），这些变化音是原始资料中没有标写的。对十五和十六世纪的音乐家而言，这一术语尤其指那些“圭多手”所无法显示的、因而是虚拟[*ficta, falsa*]的音，与实际[*vera*]或正当[*recta*]存在于“圭多手”内的音相对（参见第三章）。我们随后会解释这两层含义如何交汇在了一起。

在我们考察伪音的“规则”之前，首先要明确三点基本意见：一、存在一个无可争辩的事实，即出自这一时期的原始资料并没有标记出实际所需的全部变化音，而是指望歌唱者加上它们。许多理论家，从十四世纪的佚名作者到彼得罗·阿伦[Pietro Aaron]，都清楚地阐明了这一点。前者写道“[变化音]通常无需标记”，[1]后者在1529年对他的《音乐中的托斯卡奈罗》补笔道：

> 在爱乐者中，有众多疑问或争论指向升[*diesis*]、降[*b molle*]记号，作曲家是否有不可推卸之义务在作品中将其标出？歌唱者是否必须理解并识别其背后之秘密？[2]

二、尽管理论家们针对伪音提供了某些规则和参考性意见，但应用这些规

1. 出自《伯克利手稿》[Berkeley manuscript]；转引自Berger, “Musica ficta”, 107。
2. 转引自Bergquist, *Toscanello in Music*, 3: 12中的英译文。

则和意见仍有可能困难重重。有时，遵照某个规则添加的变音会违反另一项规则；偶尔，歌唱者似乎会选择遵循哪一种规则；还有时，不同歌唱者之间的意见也会有分歧，如同在今天的乐谱编订者和音乐表演者之间的不同立场那样。因而才有了十六世纪罗马教廷歌手吉塞林·丹克特[Ghiselin Danckerts]讲述的一次争论，发生在1540前后罗马的一位低音声部歌者与一位支撑声部歌者之间，争论的焦点是一部作品开头的低声部里的一系列B音是否应该被降低半音。我们不必坚信每个问题都有唯一正确的答案。或者即便真有，我们也不能坚信一定就能理解它的意思。

三、在这一时期流传下来的抄本（但收录比斯努瓦《全心为你》的那些抄本不在其列）中，也有一些标记出了变音，我们应尽量正确地看待它们的意味。这些记号未必一定是将某个音降低或升高半音，C音和F音之前的临时降号就很能说明问题。十五世纪作曲家头脑中还没有“等音”[enharmonic]概念，因此并不认为降C音实际上相当于还原B音。取而代之的是，某个音符前的降号意味 239 着：它的歌唱者应该唱作“*fa*”音，而一个还原号或升号则要求唱“*mi*”音。只在偶然情况下，这些符号才也表明要降低或升高一个半音。十五世纪歌手的头脑中并没有钢琴上白键与黑键的概念，他们考虑的是“圭多手”中的音位，即全音或半音的问题。因此，一位歌手当看到一个前面记写着降号的C音随后跟一个不加变音的B音时，他会做出如下反应：前面的C音应唱“*fa*”，后面的B音应唱“*mi*”，因而必须把B音唱得比C音低半音（因为“*mi*”总是要比“*fa*”低半音）。

在十五和十六世纪，至少有七十位理论家对伪音发表过评论。对于如何添加变音，他们的指导性意见乃是遵从于如下三个主要目的：避免和声上的不协和音，避免某些旋律音程，在终止式位置促成某些进行方式。
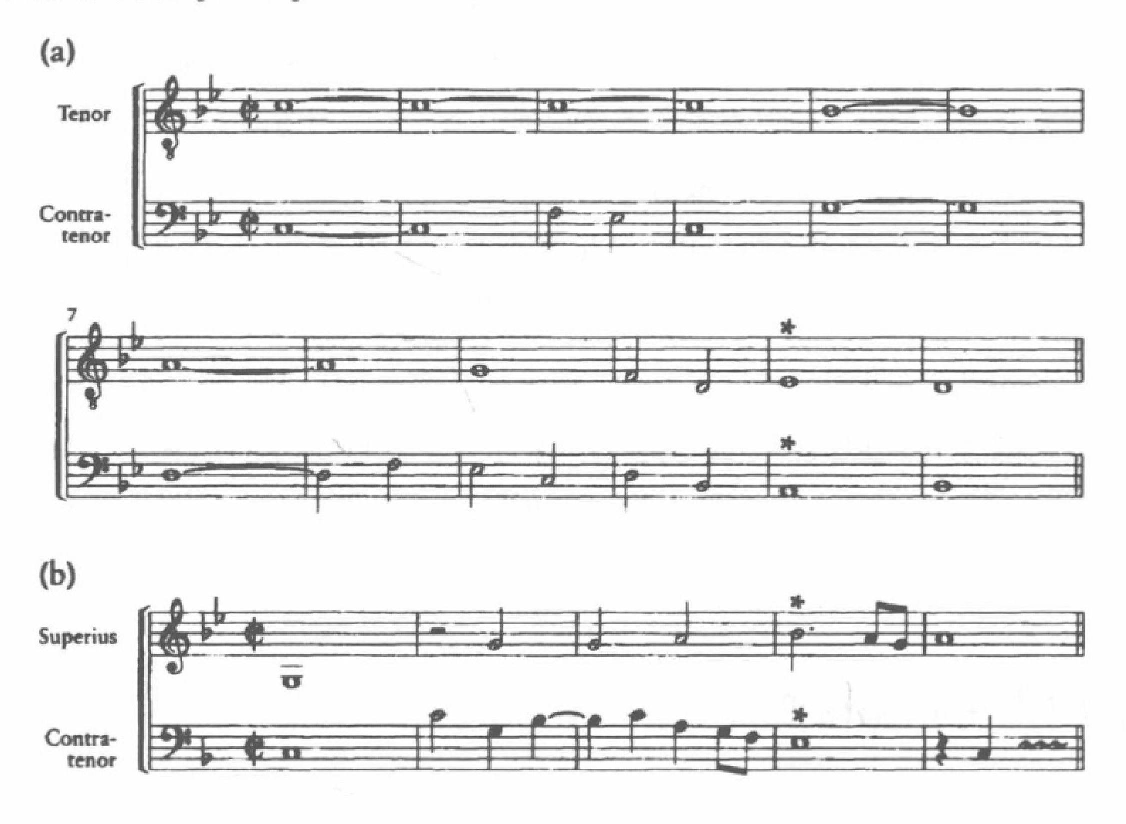
规避不协和的临时变音

如果说确有一项规则深深植根于每位歌手和作曲家头脑中的话，那应该是对*mi*—*fa*之间小二度音程的禁用。遵照这一规则，当一位歌者在唱出相当于唱
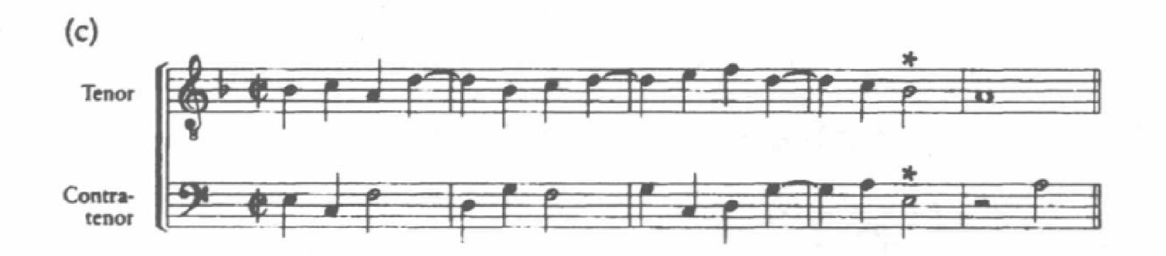
名“*mi*”的音时，另一位歌手不能同时唱相当于“*fa*”的音。在自然B音（相当于“*mi*”）与降B音（相当于“*fa*”）之间的减八度音程，或是在本位F音（即“*fa*”，在c音上的自然六声音阶中）与本位B音之间的增四度音程也是被禁止的。换言之，它要确保纯音程的完美性。

不过，在这方面也有例外情况，对此我们将结合《全心为你》来探讨。比如，当*mi—fa*之间的小二度音程不过是非结构性的短暂经过音，抑或当一个减五度音程迅速向内解决到三度音程（例如从原位E—降B，解决到F音—A音）时是可容忍的。实际上，有证据表明令理论家们头疼的这一禁忌，就连最优秀的作曲家也难以幸免。廷克托里斯指出，他发现减五度音程存在于“众多作曲家、包括最有名望者”的作品中，随后便附列了出自纪尧姆·福格[Guillaume Faugues]、比斯努瓦、菲利普·卡朗[Philippe Caron]作品的例子（谱例17-1）：[1]

谱例17-1：出自知名作曲家乐曲中的减五度案例（标以星号）：(a)福格《仆役弥撒曲》[*Missa Le serviteur*]；(b)比斯努瓦《别无所求》[*Je ne demande*]；(c)卡朗《可叹》[*Helas*]



1. *The Art of Counterpoint,* 130.



甚至连最精明的歌者在面对这些不协和音响时也会感到麻烦，因为只要将下方音降低半音便会出现旋律性的三全音，而这同样属于犯规。 240

似乎在十五世纪和十六世纪初期，包含上述不协和音程的声部对斜[cross-relationships]笔法是被自由运用的。只是到了十六世纪中叶，理论家焦塞弗·扎里诺[Gioseffo Zarlino]才开始极力抵制这些音响。总的来说，使用临时变音来避免和声上的不协和音，这是十五和十六世纪音乐家头脑中最为看重的原则。正如理论家们所说——使用这些变音乃是出于“必要理由”[*causa necessitatis*]。

规避禁忌音程的临时变音

在歌唱家们所受的教育中，也包括使用临时变音以规避某些旋律音程，如增四度、减五度、增八度、增一度[*chromatic* semitone]（即F—F♯、B♭—B♮等）。[1]无论上行还是下行，也无论是跳进还是（当上下声部都使用音阶时）级进，这些音程都是要避免的。这么做实际上还是为了规避“*mi*”和“*fa*”之间的抵触关系[*mi contra fa*]。

当然，在这方面也有例外情况。歌手们可以从F音上行至B音，如果他们会继续唱到C音的话。同样，他们也可以在演唱一个上行音阶时经过E音到达降B音（减五度音程），前提是要迅速回落到A音上。（或者，如果是从降低的B音下行到E音上，需要紧接着再做小二度上行到F音。） 241
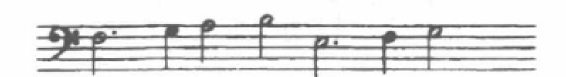
尽管有这些例外情况，歌手们有时还会遇到麻烦。例如，彼得罗·阿伦提供

---

1. 十五和十六世纪音乐家区分了两类半音：一种是变化半音[chromatic]，在这种情况下音名是相同的（名副其实），另一种是自然半音，例如C♯—D。

了如下一个例证，它取自若斯坎《武装者弥撒曲》的羔羊经第三节（谱例17–2）：[1]

谱例17–2：若斯坎《武装者弥撒曲》，羔羊经第三节



如果歌手们为了规避三全音而把B音降低，就会形成从F音（它不能被升高）到降低的B音再到E音的进行，E音的出现导致产生了减五度音程。抑或，歌手们会以第一个降低的B音来开始这一串连锁反应，从而进行到降低的E上。阿伦的解决方案是：唱出音F—B这个三全音，以“解救”在B音与E音之间的纯五度。

理论家们的另一项指导原则是如下一句押韵的话：高于“*la*”则唱作“*fa*”[*Una nota super la semper est canendum fa*]。因此，六声音阶（*ut[C], re, mi, fa, sol, la*）中，如果在C—A的上行音阶之后歌手们面临的是一个将会迅速落到A音上的原位B音，那他们会降低这个B音，以便能把它唱成“*fa*”（而不是“*mi*”）。

终止式

如果出于矫正不协和音响这一目的而添加的临时变音被称为出于“必要理由”，那么在终止式位置添加的变音，就是出于“审美理由”[*causa pulchritudinis*]。终止法则是所有理论家共同关心的事物之一：当建立于完全协和音响上的终止式是通过一个非完全协和音响来实现时，非完全协和音响中的一个声部需要经过一个半音来抵达目标。由此，亟待解决为八度音的六度音应该是大六度，亟待扩张为五度音的三度音应当为大三度，亟待缩减为同度音的三度则应当为小三度。就效果而言，从六度到八度、从三度到五度的扩张性解决都制造了所谓的“导音”[leading tone]。

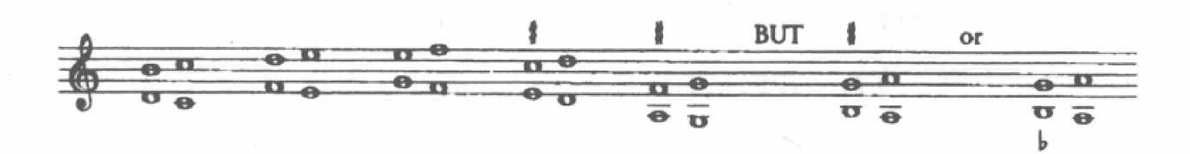
---

1. 转引自 *New Grove*, 12: 808。

六度解决到八度构成了大多数作品中最高声部和支撑声部的最规范的终止进行方式（谱例17-3）。当最高声部和支撑声部结束为C、E、F各音上的八度时，这些终止式会包含一些半音进行以便通往终点，这是由于所说的六度已经是大六度，即分别是D—B、F—D、G—E。另一方面，D音和G音上的终止式分别是通过E—C和A—F这样的小六度到达的，因而要求歌唱者自主地唱出升C和升F音。歌手们将会把升C和升F音想象成首调唱名法中的“*mi*”，为此需要凭借想象来分别构造出A音和D音上的六声音阶。

242

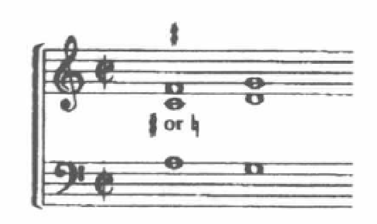
谱例17-3：六度解决到八度的终止式



尽管如此，问题还是会一如既往地出现。不妨以A音上的终止式为例，其所涉及的B—G六度音程可以通过把G音升高或把B音降低而变成大六度。歌手们会根据调式语境来选择使用哪一种方式：使用升高的G音会保留多利亚调式的色彩，此间调式的二级音（B）距离结束音（A）是一个全音；而若使用降低的B音，则会产生弗里几亚调式的色彩，因为这两个音级之间将变成半音。

由于理论家们探讨终止式时所用的是“二声部对位”的术语，所以还会遇到新的问题。比如，歌手们当面对如谱例17-4所示的三声部织体时该怎么做？

谱例17-4：三声部织体中G音上的终止式



无论谁来演唱最高声部，都会把F音升高。但支撑对位声部该如何处理呢？是把C音升高以便产生相对于支撑声部的大三度？还是不做任何处理、径自产生一个纵向的三全音（在原位的C音与升高的F音之间）？第一种解决方案会导

致所谓的“二重导音终止式”[twofold (double) leading-tone]（这是个现代术语），这是十四世纪和早期十五世纪的标志性终止式。但是原位的C音到了1450—1460年代仍然会被升高吗？在十五世纪，究竟从何时起这种终止方案开始“过时”了呢？正如当我们结合《全心为你》来审视时所见，这将是我们一再会遭遇的问题。

最后还有一个问题，与回旋歌的半途终止[medial cadence]有关，其中会有一个完整的三和弦。如果这不是一个现成的大三和弦，那歌手们会将和弦的三音升高吗？在1510年代初，答案是肯定的。而至于比斯努瓦及其同时代人会怎么做，相关证据便已不再明确。《梅隆尚松集》总结说，在半途终止处升高三度音的做法应该已然被确立为这一时期的常规。不过也可以反向诘问：只有当歌

243

手们还没有把升高三度音当作惯例时，那些升号才需要被标写出来。《全心为你》的半途终止将迫使我们对这个问题进行妥协。

其他因素

上文讨论的伪音是理论家们着墨最多的三种类型，但我们还要意识到关于伪音的其他因素。

冲突的调号

如本书第三章注意到的那样，许多出自十五世纪的作品使用了冲突性的调号。最常见的情况是，上方声部不用降号，而下方两声部则各有一个降号。可能这些调号的其中一项功能是帮助歌者避免禁忌的不协和音。例如♮b b（从最高声部往下）这种调号可以确保歌者规避*mi—fa*之间的抵触关系，它会包含一个由较低声部的原位B音与最高声部的F音构成的减五度音程。较低声部的调号要求使用降B音，于是便提前预备了纯五度。由于《第戎手稿517号》和《梅隆尚松集》在抄写《全心为你》时都没有在任何声部的调号位置使用降号，因此这是一个不需要我们操心的问题。

琉特琴指位谱
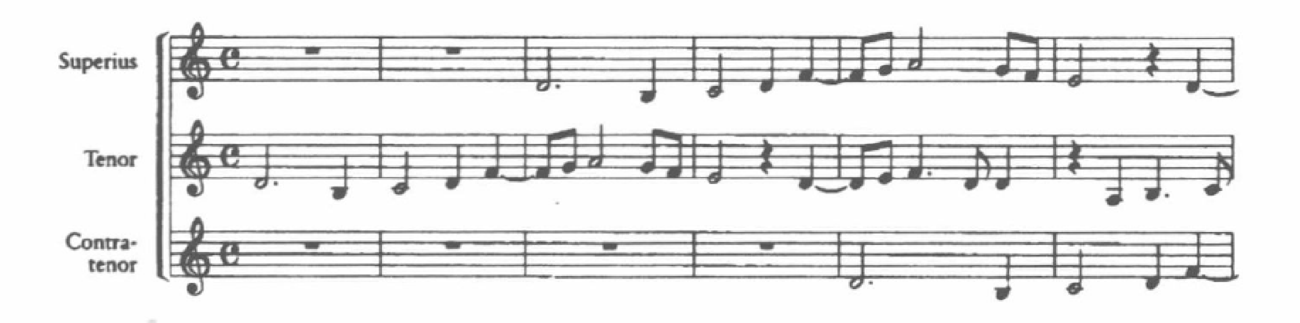
琉特琴改编曲所用的“指位谱”[*intabulations*]也可以提供一些关于临时变音如何应用的看点。由于琉特琴指位谱要指示演奏者按指法弹奏指板上的具体品格（参见第二十四章），故而这种记谱法需要在音高方面非常精确，因此会毫不含糊地显示该用降B音还是原位B音。但是我们并没有找到《全心为你》的琉特琴改编曲，而且即便我们能找得到，也未必能摆脱困境。有时在同一首复调乐曲的多种琉特琴改编版本中会使用不同的临时变音。而且由于大多数十五世纪复调音乐的琉特琴改编曲都出自十六世纪初期，这个“时间差”也往往导致问题，此外，不同表演媒介之间的差异也是个问题。譬如，假设在1510年代的琉特琴改编曲中出现了临时变音记号，我们能据此认定那个写于大约四十年前的声乐原曲就是这么唱的吗？
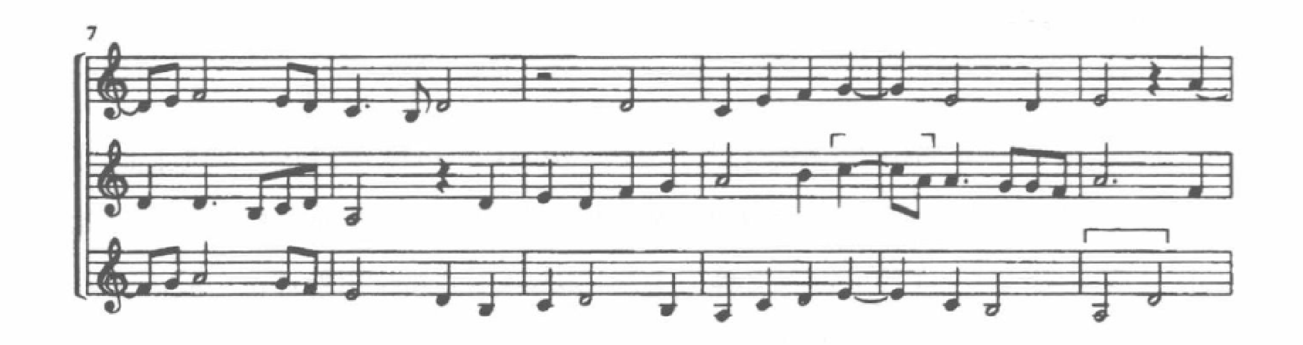
模仿

我们在《全心为你》中必须要处理一个问题，即当一个声部在变动的和声语境中或是在终止式位置[总之是有临时变音发生之际]模仿另一个声部时应该怎么做？我们应该坚持采用精确模仿，即所有音程都保持原样吗？由于《全心为你》中的模仿是同度模仿，因此回答应是肯定的，尽管若要在半途终止过后的第一个乐句中寻求这种一致性会催生一个有趣的问题。

现在我们来回顾一下《全心为你》的开头（谱例17-5）： 244

谱例17-5：比斯努瓦《全心为你》，第1—12小节
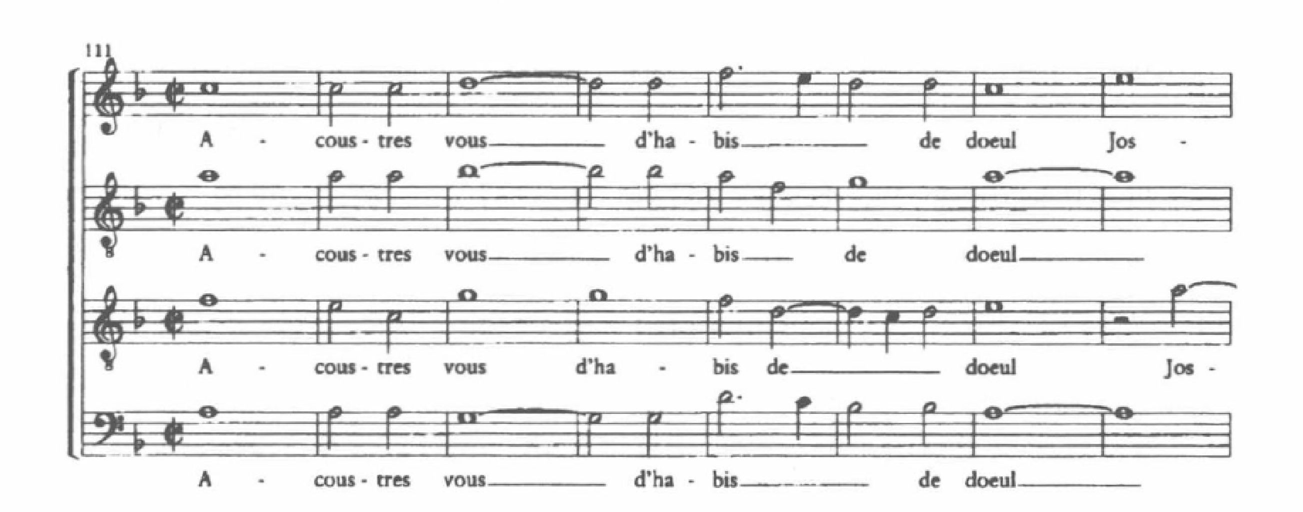




注意在第3、5、6、7、10小节中，B音与F音（唱“*mi*”与唱“*fa*”）间或会短暂碰撞。如果此处要用临时变音，那该怎么用呢？在第11小节，有一个B音（位于低对位声部）与E音相对峙的短暂瞬间。这倒还好，不过，如果我们在第10小节里把支撑声部的B音（此时它与最高声部的F音相抵触）降低的话，那我们该怎么处理[第11小节]这个B音呢？而且，以刚才的处理方法为前提，我们如何处理第11—12小节的终止式？是升高支撑声部的G音、升高最高声部的G音和D音？还是维持这两个声部不动而把支撑对位声部[contratenor]上的B音降低？我们所面对的这类选择问题也正是乐谱编订者们需要面对的问题。

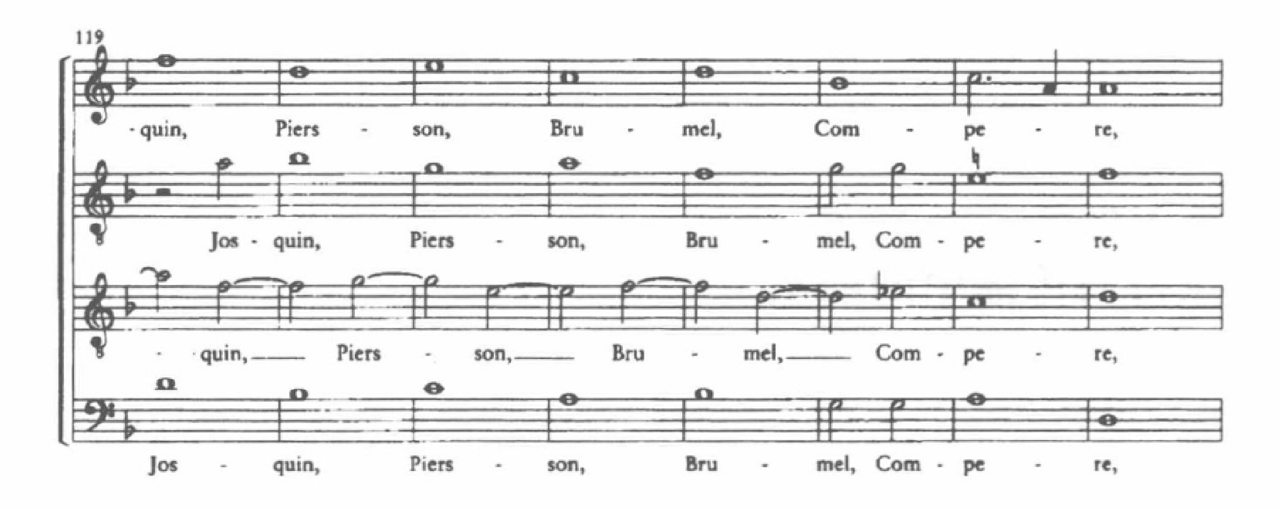
第四部分　1470—1520年代
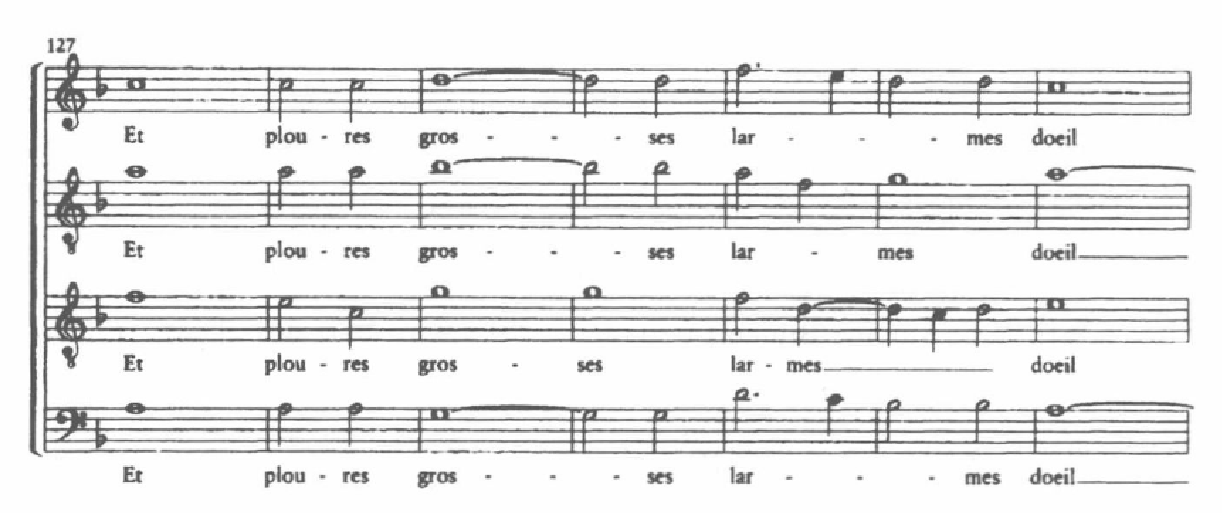
第十八章
风格与传播中的创意

在悼念奥克冈之死的悲歌《林间水仙女》[*Nymphes des bois*]中，诗人让·莫利内[Jehan Molinet]接连提到了四位作曲家：若斯坎·德普雷[Josquin Desprez]（约1440—1521）、皮埃尔·德·拉吕[Pierre de la Rue]（约1450/55—1518）、安托万·布吕梅尔[Antoine Brumel]（约1460—约1515）、卢瓦塞·孔佩尔[Loyset Compère]（约1445—1518），他们很可能曾身披丧服泣挽这位杰出的逝者。若斯坎为这串姓名谱写了音乐（谱例18-1）： 249

谱例18-1：若斯坎《林间水仙女》，第111—133小节







250 奥克冈逝世之际，还有另一首出自克雷坦[Guillaume Crétin]之手的挽歌[*déploration*]，提到了更多参与悼念的作曲家姓名：阿格里科拉[Alexander Agricola]（?1446—1506）、吉塞林[Johannes Ghiselin]（曾化名为韦伯内特〈Verbonnet〉，生卒年不详）、普里奥利斯[Johannes Prioris]（约1460—约1514）、韦尔贝克[Gaspar van Weerbeke]（约1445—1517后）。而且，奥克冈之死也必定令奥布雷赫特[Jacob Obrecht]（1457/58—1505）、伊萨克[Heinrich Issac]（约1450—1517）、穆顿[Jean Mouton]（1459年前—1522）这些时代巨人颇感神伤，尽管没有诗人对此进行叙述。

这份简短名单所附列的作曲家都生于1440—1460年间，其活跃时间约从1470年代直至1520年代。这份名单虽然不完整，但有助于说明一个现象。在此之前，没有任何一个时代出现过如此密集而又辉煌的作曲家谱系。他们不仅有非凡的作曲技术，也有深刻的感染力，能触动听众的心灵——无论在当时还是在今日。

这代作曲家的职业生涯在两个世纪以来的中心地带展开，与此相应，他们的音乐也具有“中心”意义上的代表性。他们一方面充分吸收了迪费和比斯努瓦-奥克冈这两代人的风格，另一方面也对这种风格进行了调适，从而创造了一种富于技法创意和表现力的语言，乃至催生了许多在风格上纷繁多样的体裁——如活力四射的“巴黎尚松”[“Parisian” chanson]，以第二实践[*seconda prattica*]（始于十六世纪中叶）写成的情感丰富的意大利牧歌，以及罗马反宗教改革时期的超凡圣乐。

总而言之，拉吕、奥布雷赫特、伊萨克、若斯坎这代人在1500年前后所处的立场堪与1800年代的贝多芬相比：他们致敬着过往，形塑着未来，并使二者都体现为真正的自己。

渗透性模仿

虽然若斯坎及其同时代人不是最早运用模仿的作曲家，但他们却是最早以该手法作为“风格基石”的作曲家。鉴于前几章已点评过系统运用模仿手法的作品，在此便只分析一些不那么系统的模仿案例。此外，模仿手法先前总是出现在二重唱段落之中，或是在三声部织体中出现于最高声部和支撑声部之间，而如今却渗透在了所有四个（甚或更多）声部之间。而且过去模仿所采用的是可被预料的手法，而如今却表现出无穷多样的排列组合方式。 251

若斯坎的《圣母颂》

若斯坎的经文歌《万福玛利亚……安详的圣母》或《圣母颂》[*Ave Maria... virgo serena*]（《谱例集》第37曲）运用在模仿上的“新招式”，常被用来例证若斯坎及其同代人的风格创意。这部文艺复兴音乐中的“蒙娜丽莎”[1]（音乐学

1. Jessie Anne Owens, “How Joaquin Became Josquin”，一篇被宣读的参会论文，研讨会题为“Making New Classics: Canon Formation in the Renaissance”，1992年4月4日举办于哈佛大学。

家的称谓）早在1937年就有了唱片录音。在近距离审视这位作曲家之前，我们先来审视他的这首精简的杰作。这首经文歌的文本有三个来源：开头的联句[couplet]——“Ave Maria, gratia plena[万福玛利亚，仁慈女王] / Dominus tecum, virgo serena[伴主左右，安详的圣母]”取自相应素歌的继叙咏，在圣母领报节上演唱；随后出现了十五世纪人熟知的五节独立的祈祷文，它们在许多《祈祷书》[Books of Hours]（供虔心祈祷者私藏的小型书籍）中都有收录；结尾处的祈祷——“O Mater Dei”[噢，圣母]——是这一时期的通行惯例。其歌词共有二十七行（含半行），若斯坎为不同文本设置了差异明显的动机，其中至少有十六行诗文是以模仿手法开头的。不过即便如此，这作品却不显得冗长乏味，因为其中的模仿手法异彩纷呈、变化多端：

一、在第1—31小节，作品开头四行节选的唱词被开门见山地配以模仿织体，以同度和八度形态渗透了所有四个声部。但这些模仿却毫不生硬，支撑对位声部和低音声部（第18—25小节）在模仿过开头动机后不久便停顿下来，最高声部和支撑声部（第17—24小节）则是在模仿点之后继续以各自的方式独立进行。若斯坎还会改变声部进入的次序和间隔，于是第23—28小节的“virgo serena”[安详圣母]一句首次让支撑对位声部担任领唱，一小节后，支撑声部一跃而出。

二、第31—39[16—20]小节[译注：以方括号所标小节数为准，原文误，本节下同]引入了结对的模仿，但两对声部之间互不模仿。于是当（先前与最高声部结对的）支撑对位声部开始与支撑声部和低音声部结对时，就出现了新的织体，这相当于以三声部回应了两声部。

三、第54—65[28—33]小节再次出现了结对模仿，然而这次，两对声部之间也采用了模仿关系，此外还另有新招：先前的各处模仿都是让各声部唱同样的歌词，而现在，当最高声部和支撑对位声部唱以“Ave cujus nativitas”[万福，此人降生]进入时，支撑声部和低音声部则唱以“Nostra fuit solemnitas”[我等欢呼]来回应。

四、第127—133[39—46]和133—141[56—64]小节所显示的成对模仿中，每对中只有一个声部是在做严格模仿。

252

若斯坎时不时也会将四个声部写成和弦式织体，以解除占据主导性的模仿

织体，尤为显著的是第94—109[20—27]小节和143—155[73—79]小节，这里的唱词分别是第4首四行诗，以及结尾的联句（另加“Amen”[阿门]）。不过虽然这两个片段都提供了织体上的对比，但各自的意图并不相同。结尾处的和弦式段落（第143[73]小节起）将整首经文歌的张力全部释放，尤其是前一个段落中最高声部和支撑声部已然出现过三拍子和二拍子的冲撞（第135—140[67—72]小节），造成了节奏的颠簸摇晃。另一方面，第94[47]小节“Ave vera virginitas”[祝福至贞者]一句的主调织体中包含着矛盾因素：那单纯的重复和对称笔法意在提供“舒缓”的感觉，然而拍子却是从先前的双拍子变为此时的三拍子（在以3:1的速率加速），而且在最高声部和支撑声部之间还存在隐形卡农（二者在节拍上纠缠），于是又忽然让音乐动荡起来。只是到了下一个模仿点，我们才真正得以放松。于是我们发现，若斯坎是在利用两种织体的功能性用途。

我们对于《圣母颂》的整体印象是它会“呼吸”，流露着灵性。其间有各种各样的模仿织体，有自由对位织体，有严格的主调织体，有两个高声部与两个低声部各自的二重唱之间的对比，也有二重唱与四声部之间的对比，有节拍的变换，其简洁动机与所配唱词的关系如“戴手套”一般服帖，乐曲中有蜿蜒曲折的花唱（外表较为节制），有“剪裁”到位的终止式，有无缝的乐句交叠。而所有这些都呈现得那般轻易，如行云流水，毫不着意。一定程度上可以说，若斯坎已用他的“自然主义”（或可如此称谓）赶走了刁钻复杂的奥克冈风格。1500年前后见证了一个新世界的黎明，而若斯坎这首早在1470年代就已完成——可能是作于米兰，能把这里称为新风格的发源地吗？——的经文歌，或许象征了音乐新世界的“破晓时分”。

新的声部关系

若斯坎及其同时代人凭借对渗透性模仿[pervading imitation]笔法的辛勤探索，改变了以往盛行的声部关系。不妨做一番回顾：在迪费晚年所作的三声部尚松中，发挥结构性支柱作用的是旋律声部与支撑声部密切交织的二重唱，在此基础上“附加”[added]——用这个词略有些冒险——的第三声部，乃是一个

不具有实体意义的声部，因为它对于作品整体的对位-和声织体而言并没有发挥不可或缺的作用。同样，在迪费成熟时期所写的四声部弥撒曲中，也包含着最高声部与支撑声部的二重唱（支撑声部在此使用一个既在曲调作定旋律），低音声部受制于（或引导着）二重唱的和声倾向，支撑对位声部则对织体予以填充。换言之，层级体系中的每个声部都有明确的角色任务。

而在渗透性模仿织体中，声部关系不再同于以往。显而易见的是，模仿表明了声部之间的平等性，每个声部都具有如同其他声部一样的本质意义，舍去某个声部，其他声部也将跟着溃散。即便在《圣母颂》中两个采用和声性织体的段落中，也存在着一些明显的改变。最高声部和低音声部决定着这段音乐的行进方向，就好像若斯坎正在聆听纵向和声——用我们的术语来说是“和弦”——的绵延接续，以及由之所产生的张力-解决效果。

这些变化常被解释为：依次[successive]写作让位于同步[simultaneous]写作或和声式[harmonic]写作。也就是说，作曲家不再是一次只写一个声部（或许是从头写到尾），而是开始便把多声复调构思为一个整体。相关论据出自理论家的著述。例如，彼得罗·阿伦在1523年发表的《音乐中的托斯卡奈罗》中写道：“许多作曲家认为应先写最高声部，再写支撑声部，随后写低音声部……而现代作曲家另有妙招……其一次性将所有声部考虑在内。”[1]

253

然而“依次写作”相对于“同步写作”的这个问题，想必应属于音乐理论中最“不受争议的论题”[*great non*-issues]。我们真该相信迪费（或比斯努瓦、奥克冈）在作曲时脑海中没有萦绕复调织体的整体效果吗？——哪怕他们会以既在的定旋律作为跳板，或是以最高声部-支撑声部作为核心骨架。若斯坎这代人仍持续写作定旋律作品，他们没有能力在自己的作品中“一次性将所有声部考虑在内”吗？此外，诸如阿伦这样的理论家是在给依次写作者以某种忠告吗？当然不，他们并不是在给大师们“支招”。简而言之，为了平等看待以往的风格，我们应该认识到在以往的声部层级体系中，每个声部都有自己的功能，声部进行的动力更多取决于“对位的张力”[tension of counterpoint]，而较少取决于“和弦的进行”[chord progressions]。如果参考“拼图猜谜”时的思维活动，我们就

1. 转引自 Blackburn, “On Compositional Process in the Fifteenth Century”, 215。

会认同——“依次写作”的方式即便在最好的情况下也是成问题的[可见，以往那些大师不会完全如此]。

若斯坎·德普雷

若斯坎·德普雷[Josquin Desprez][1]（图18-1）是这个断代中被研究最多的一位作曲家。不过，这项持续不停的研究工作似乎并没有让我们站稳脚跟，我们不知道后续的研究发现是否会改变我们对这位作曲家的认识，是否会迫使我们修订他的传记，并由此加剧有关其作品年份和正宗性（他写了什么、没写什么）的混乱认识。



图18-1　彼得鲁斯·奥普梅尔[Petrus Opmeer]所作的《若斯坎·德普雷肖像》[*Josquinus Pratensis*]，《纪时性图册》[*Opus chronographicum orbis universi*, 1611]中的木版画

1. 虽然我们知晓若斯坎的姓氏是“勒·布鲁瓦特”[Le Bloitte]，但我不会称他为“若斯坎勒·布鲁瓦特（人称德普雷）”[Josquin Le Bloitte *dit* Desprez]，因为这样的拼写方式在当时代提到他的数百篇文献（如档案注释、音乐抄本、理论家及其他作者的著作等）中只出现过一次。似乎若斯坎本人也选择不用这个名字。

254 若斯坎大约出生于1450年，出生地或许是皮卡第省[Picardy]的韦芒杜瓦地区[Vermandois]，尽管关于他早年生活的文献匮乏，却有较晚的证据（出自十七世纪）表明他曾是圣康坦[St. Quentin]联合会教堂的唱诗班歌童。至于“他曾师从奥克冈”的这一同时代人的说法，似乎难于成立，因为没有任何支撑性的证据，也没有任何证据表明他曾师从旁人。

1459—1476：米兰——“被误认的”若斯坎

直到不久前，我们还相信若斯坎曾在1459—1476年间供职于米兰：先是在主教座堂（1459年7月至1472年12月），随后是在加莱亚佐·玛丽亚·斯福尔扎公爵的宫廷（1473年1月至1476年12月26日公爵遇刺后不久）。而且由于主教座堂1459年的薪俸清单将他列为唱复调的成年歌手[*biscantor*]，故而我们可以推测他大约出生于1440年。

如今我们知道所有这些信息都是错的。虽然当时米兰确有一位名叫若斯坎的歌手，但他并非是这位著名作曲家，而是一个不完全意义上的重名者——若斯坎·德·凯撒利亚[Josquin de Kessalia]。此外，由于我们无需再假定“这位”若斯坎在1459年已然成年，故而我们可以把他的出生日期推算为1450年前后，这样他就和伊萨克、奥布雷赫特的年龄相近，这也更吻合于其音乐的传播模式。于是，曾经“确凿”[secure]的米兰时期如今宣告“无效”，至于这一时期若斯坎身处何地，便无从知晓了。

1477—1489：奔波途中

确切指向若斯坎的最早文献出自1477年4月，该文献称他为普罗旺斯省艾克斯地区[Aix-en-Provence]安茹勒内公爵府[ducal court of René of Anjou]的歌手（可能1475年就已在职），此地他待到1478年3月，然后就去向不明了——或许他在1481年加入了国王路易十一[Louis XI]的唱诗班，直到1483年2—3月。此时有一份文献提到了他的家族名号——位于海诺特省[Hainault]艾斯克河畔孔代[Condé-sur-l’Escaut]的勒·布鲁瓦特[Le Bloitte]家族，在这份文献中若斯坎要认

领自己的家业，并要（重新）建立起与圣母院教堂的联系。

此事之后，若斯坎很快出发去了意大利。最晚到1484年以前，他一直在那里（米兰），此时他担任了红衣主教阿斯卡尼奥·斯福尔扎[Cardinal Ascanio Sforza]宫中的专职教士，在1485年时，若斯坎还可能曾在罗马为他服务。再后来约有三年半时间，若斯坎再度下落不明。莫非他回了巴黎？莫非他访问了匈牙利国王马提亚斯·科维努斯[King Matthias Corvinus]在布达[Buda]的宫廷？我们不能确定。只是到了1489年1月，他才重新进入我们的视线，这一次他再度与米兰的斯福尔扎家族联系在一起。总的来说，在这十二年中的许多时间里，若斯坎一直处于奔波旅行的状态，与此同时也一路建立着自己的声望。

1489—1502：罗马之后，再履征途

若斯坎在教皇英诺森八世[Innocent VIII]在位期间的1489年6月进入了教廷礼拜堂，随后一直待在这里，并在经过较长一段教皇空位期后进入了亚历山大六世[Alexander VI]统治期（1492—1503）。大约在1495年2月至1500年期间，若斯坎离开了罗马，之所以给出这么宽泛的年份区间，是因为此间教廷礼拜堂的账簿丢失了。作为一名务实的教廷礼拜堂歌手，若斯坎不出预料也获得了圣俸，并寄存在了他的北方故乡。

255

在1501—1502年间，我们又有了若斯坎的消息，此时他在法国，显然与路易十二的宫廷有联系。大约在这一时期，他似乎还去过佛兰德斯去为费拉拉宫廷招募歌手。在路易十二年代，有两则出自格拉里安[Glarean]《十二调式》[*Dodecachordon*]（1547）中的逸闻可以让我们瞥见若斯坎的智慧。有一次当路易国王忘记了曾许诺给若斯坎的恩惠时，这位作曲家便谱写了诗篇歌曲《莫忘汝对仆人之许诺，这给予其以希望》[*Memor esto verbi tui servo tuo*]（诗篇119），并在国王在场时演出了它。在另一个场合，当嗓音欠佳的路易请若斯坎写一首能让他参与演唱的尚松时，若斯坎便改编了《纪尧姆会感到温暖》[*Guillaume se va chaufer*]这首作品，其中留给国王演唱的支撑声部只包含一个单音。

1503—1504：费拉拉

若斯坎在1503年4月中旬至1504年4月期间于埃尔科莱·埃斯特一世的费拉拉宫廷里担任礼拜堂乐长一职，该职位如今主要是个音乐岗位，与从事行政管理的神职岗位相对。在若斯坎就任这一职位的几个月前，费拉拉宫廷早就在酝酿如何聘他了。在1502年8月14日，埃尔科莱的特使——吉罗拉莫·达·塞斯托拉[Girolamo da Sestola]致信公爵称：

> 启禀殿下，臣以为殿下如能招募若斯坎前来侍奉，则殿下之礼拜堂将超越任何贵族或国王所有。唐·阿方索[Don Alfonso]（埃尔科莱之子及继承人）期待向殿下函禀此事，礼拜堂全体职员亦怀此念。礼拜堂若能请来若斯坎，无异于尊荣加冕，足可傲视全欧矣。

仅在短短数周后，另一位费拉拉特使吉安·德·阿尔蒂伽诺瓦[Gian de Artiganova]写了一封或可称之为最好地描述了若斯坎其人的书信：

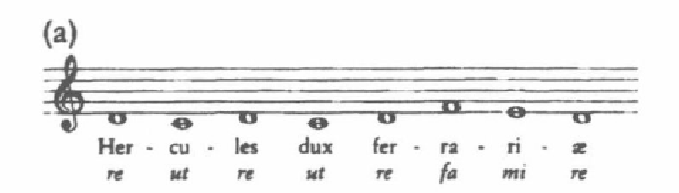
> 吾以为，此人（伊萨克）能合殿下之意，比若斯坎更称此职，因其秉性善良、易于交往，若得聘任于此，必将更加勤勉于创作。若斯坎确实妙笔生花，却只喜随心所欲，不愿听凭指使。若斯坎声称其年俸不得低于200杜卡特，而雇佣伊萨克只需120杜卡特即可——究竟如何，恭请殿下裁决。[1]

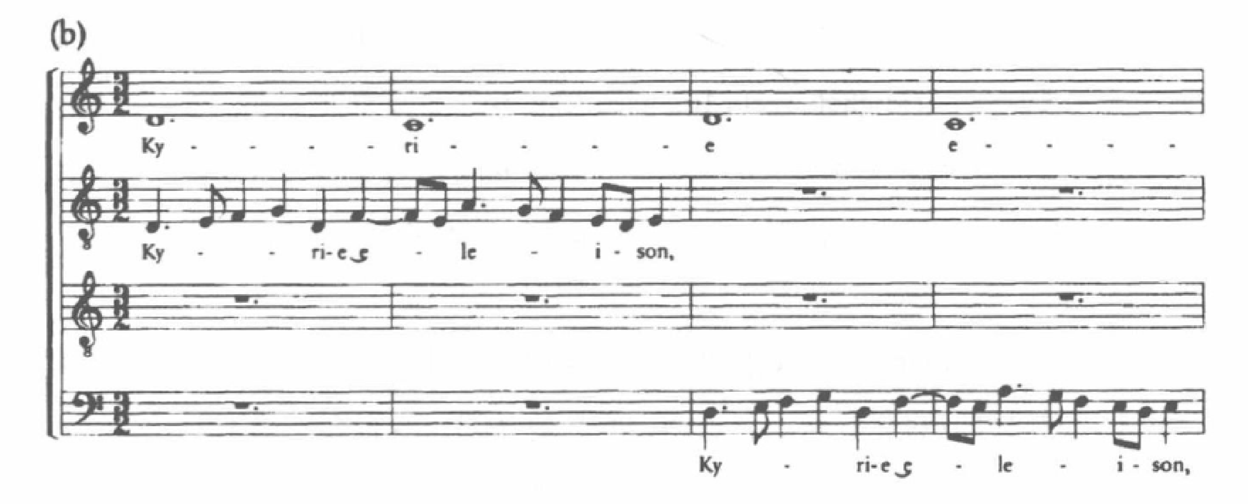
我们知道，埃尔科莱最终决定聘用任性的若斯坎，这一决定催生了在这一时期（乃至任何别的时期）堪称"最令人动容"的一部作品，即若斯坎为《诗篇50》[Psalm 50]谱写的音乐——《求主怜悯》[*Miserere mei, Deus*]。在创作年份上更成问题的是《赫拉克勒斯·迪克斯·费拉拉弥撒曲》[*Missa Hercules dux ferrariae*]，其音乐主题（或定旋律）是以这位公爵姓名与头衔的拉丁语拼法所包含的元音组成：Hercules dux ferrariae = 2[*re*] — 1[*ut*] — 2[*re*] — 1[*ut*] — 2[*re*]
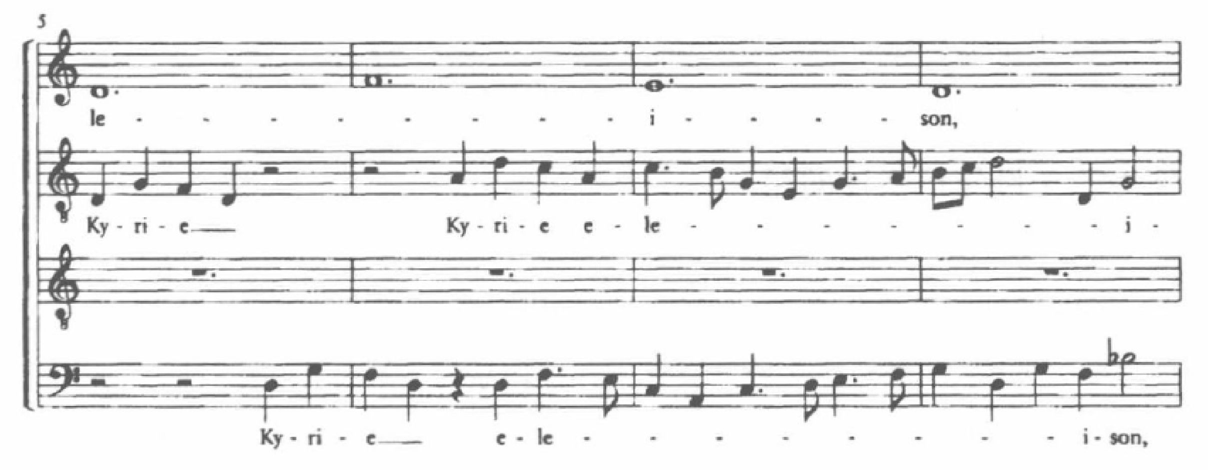
1. 这两封信均转引自Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara,* 203—204。

— 4[*fa*] — 3[*mi*] — 2[*re*]（谱例18-2）。虽然这部作品很可能是写于若斯坎在费拉拉宫廷的任期之内，但它的风格却指向了一个更早的时期，或许1480年代初，此时他或许陪伴着阿斯卡尼奥·斯福尔扎在费拉拉。

谱例18-2：若斯坎《赫拉克勒斯·迪克斯·费拉拉弥撒曲》，(a)定旋律；(b)慈悲经第1—8小节







1504—1521：孔代

正像迪费在国外履职近二十年后退居了相对安静的康布雷主教座堂那样， 256

若斯坎在抵达米兰就职四十五年后，也回到了故乡，来到了位于艾斯克河畔孔代的圣母院教堂。他1504年5月3日（即在离开费拉拉之后的几周内）在那里被接纳为分会主管或教长[provost]。无论他的圣职和管理职责究竟如何，总之都没有影响到他的创作，因为源源不断有杰作出自这一时期。

若斯坎逝世于1521年8月27日。在许多称颂他的同时代人中，科西莫·巴尔托利[Cosimo Bartoli]在他的《学术评理》[*Ragionamenti accademici,* 1567, 译注：这主要是一部关于但丁的批评著作，有一章论述了音乐家]中所流露的感情最为真挚。在将“重新发现音乐”的荣誉归于奥克冈，并将他与多纳泰罗作比之后，巴尔托利接着开始恭维若斯坎：

> 若斯坎……或为大自然赋予音乐之奇迹，如同建筑、绘画、雕塑领域之米开朗基罗[Michelangelo Buonarroti]令后辈望尘莫及一般，迄今亦不曾有人在创作上企及若斯坎之境界。在艺术领域之众多积极从业者中，此二人仍孤高鹤立、无与伦比，令古往今来痴迷艺术者大开眼界。

257

马丁·路德[Martin Luther]（1483—1546）的评语更为简洁：“若斯坎为音符之主，对之驾驭自如，能随意表达，而其他合唱作曲家则不得不听凭音符差遣。”[1]若斯坎是第一位具有传奇声誉和神化意味的作曲家，也是第一位使作品获得“经典”地位的作曲家。

作品的年份与正宗性问题

仔细推敲若斯坎作品的创作年份，似乎像是在原地打转。与迪费不同的是，若斯坎并没有留下太多指向具体事件的作品可供推断其写作时间，继而再以该时期的风格作为“标尺”去衡量和推断其他作品的写作时间。即便当我们认为找到了此类作品时，也仍会遇到问题。例如，他的《再不怨诘》[*Plus nulz regretz*]以让·勒迈尔[Jean Lemaire]诗作为词，庆祝1507年12月英国与神圣罗

---

1. 两段引文均出自Reese and Noble, “Josquin Desprez”, 18—19。

马帝国签署和平条约一事。尽管勒迈尔可能是在条约签署后的一两周内写完此诗的，但若斯坎却是在三年之后才为它谱曲的。

两部最著名的若斯坎作品都表明了上述困难。我们知道，《赫拉克勒斯·迪克斯·费拉拉弥撒曲》的创作年份有两种可能：1480年代早期或1503—1504年间。至于他的经文歌《圣母颂》，我们所能推测的时间范围则更宽泛：一、根据最早一份抄本的日期来判定，有可能写于1470年代中期；二、根据音乐风格判断，有可能写于1480年代；三、倘若此作与红衣主教阿斯卡尼奥及其朝拜圣地洛雷托[Loreto]这个事件有关，那么它有可能作于1497年9—10月间。显然，作品的年份考证问题不可避免地与作曲家的传记研究休戚相关，如果一方没有重大进展，则另一方也必然停滞不前。

考证若斯坎作品的正宗性难度也相当之大。当前若斯坎研究的中心问题便是有许多被归在他名下的作品究竟是否真由他作。《新格罗夫音乐与音乐家辞典》中的若斯坎作品目录包含了三百一十五部作品，其中有一百三十六首被列入了“存疑或误判”[doubtful and misattributed]之列。此外，在据称由他所写的作品中，约有四成仅可见于他逝世后才出现的手抄本或出版物中，甚或距他辞世已有二三十年。死后出现的署名之作至少也是存疑的。1540年德国音乐出版商乔治·弗尔斯特[Georg Forster]说过一句调侃的妙语：“一位知名人士称，若斯坎死后所写之经文歌比其在世时还多。”[1]

如果夸张一点，我们不妨说，当前若斯坎学术研究中，关于其作品归属方面的论断很少有“神圣不可撼动者”。实际上，一部长久以来被认为定义了若斯坎那富于表情之风格本质的代表作——经文歌《阿布萨隆吾儿》[*Absalon,fili mi*]最近被澄清为拉吕之作。 258

就在几年前，考证若斯坎作品正宗性的工作似乎已经要大功告成，并总结出了能集中反应其创作特征的一组语言要素。然而如今看来，“过早”断言无异于头脑简单的蛮干。稳妥起见，我们必须回到原来的出发点，将若斯坎的杰出成就与其同时代人作为一个整体来考量，既要联系已经考虑过的特征，也要考虑不断被发现的新特征：

---

1. Reese and Noble, “Josquin Desprez”, 65—83.

一、他们发展了渗透性模仿技术，将之视为作品的基础性结构要素，以更具“单质”意味[sense of greater homogeneity]的织体，替换了过去流行的“层级化声部关系”[hierarchical relationship between voices]；

二、他们培育了对于“和弦式音响”[chordal sonority]的感受性，与之相伴的还有对于“调中心”[tonal centers]的更明确的感觉；

三、他们从基于“单声范本[monophonic models]的弥撒曲”写作，转向了基于“复调碎片”[polyphonic pieces]的弥撒曲写法。虽然前一种情况仍继续存在，但他们却发展了处理单声范本的新手段；

四、他们抛弃了已有两百年历史的三种“固定形式”，转而采用更自由多变的重复性框架；

五、他们开始限制对自由奔放的花唱的使用，代之以简洁而令人印象深刻的旋律动机（节奏源自文本）来建构自己的作品；

六、他们经常以易于听闻且具有现代音响质地的方式去表现唱词中的情感因素。所有这些特质都会在随后的章节里得到证实。

音乐与印刷出版

现今所知第一个采用活字印刷术出版的乐谱实例，是一部1470年代初期出自南德地区的圣咏唱本（图18-2）。这位佚名出版者使用了“多模”[multiple impressions]技术，即将谱线、符头——符头样式是所谓的“日耳曼哥特式”或“马掌钉式”——以及文字分刻成三批独立的模块，而红色的花体首字母、标题以及标示“*f*”音的那根谱线则是随后由手工绘制的。十五世纪第四代季还出现了能适应有量记谱法中不同音符形状的“字体”[fonts]。一个较早的例子可见于方济各·尼日尔[Franciscus Niger]的《简明语法》[*Grammatica brevis*]，1480年出版于威尼斯（图18-3）。购买这卷印刷品的顾客们不得不自划谱线。最后还要说一点，有些音乐出版物用的是木制雕版，尤其是论文或论著中的谱例，比如尼古拉斯·波提乌斯[Nicolaus Burtius]的《音乐作品》[*Musices opusculum*]，1487年出版于博洛尼亚（图18-4）。
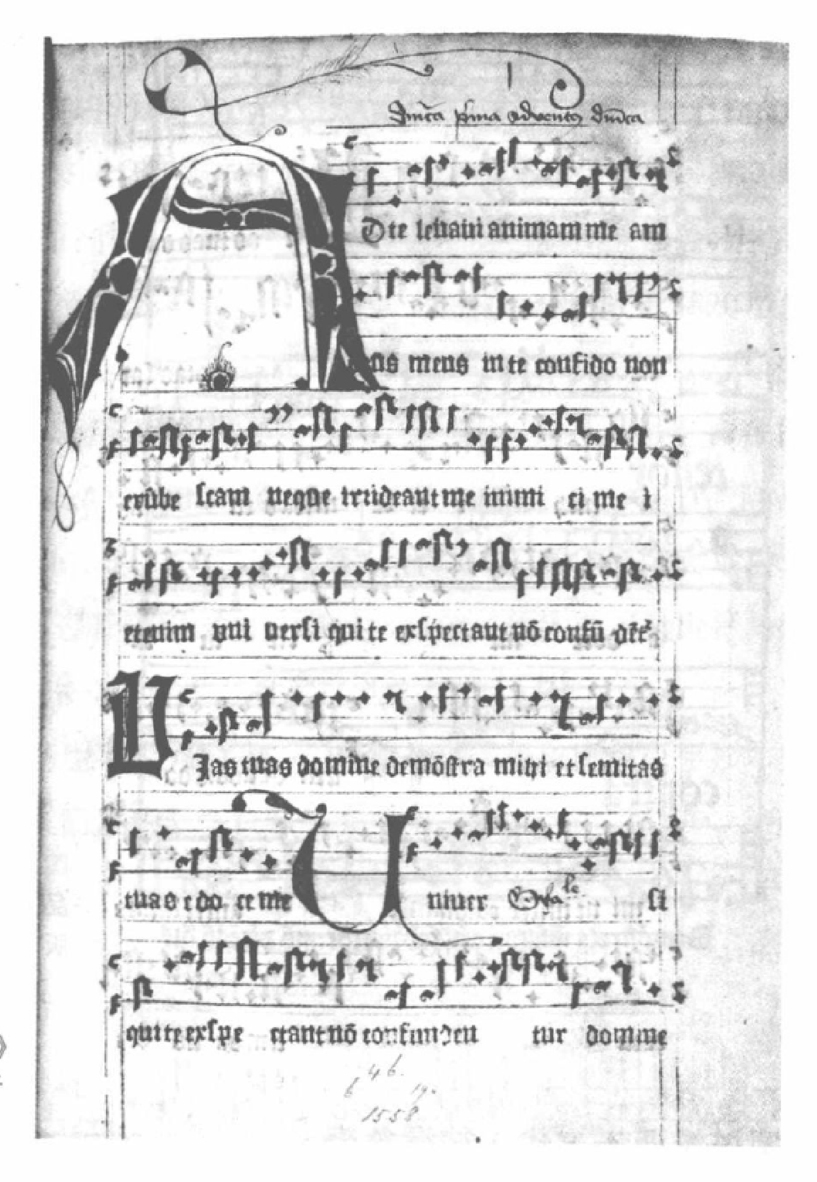


图18-2 《康斯坦策升阶经》[*Constance Gradual*]，约出版于1473年，藏于伦敦大英图书馆

ELEGIACA:

Elegiaca harmonia ē qua in elegiacis miſeriſq; carminib. decantandis utimur: cuius numeri ſunt tales.

Tempora labuntur tacitiſq; ſeneſcimus annis

Et fugiunt freno non remorante dies

Proſpera lux oritur: linguis animiſq; fauete:

Nunc dicenda bona ſunt bona uerba die

图18-3 方济各·尼日尔《简明语法》，1480年，这是已知最早的“有量音乐”出版物
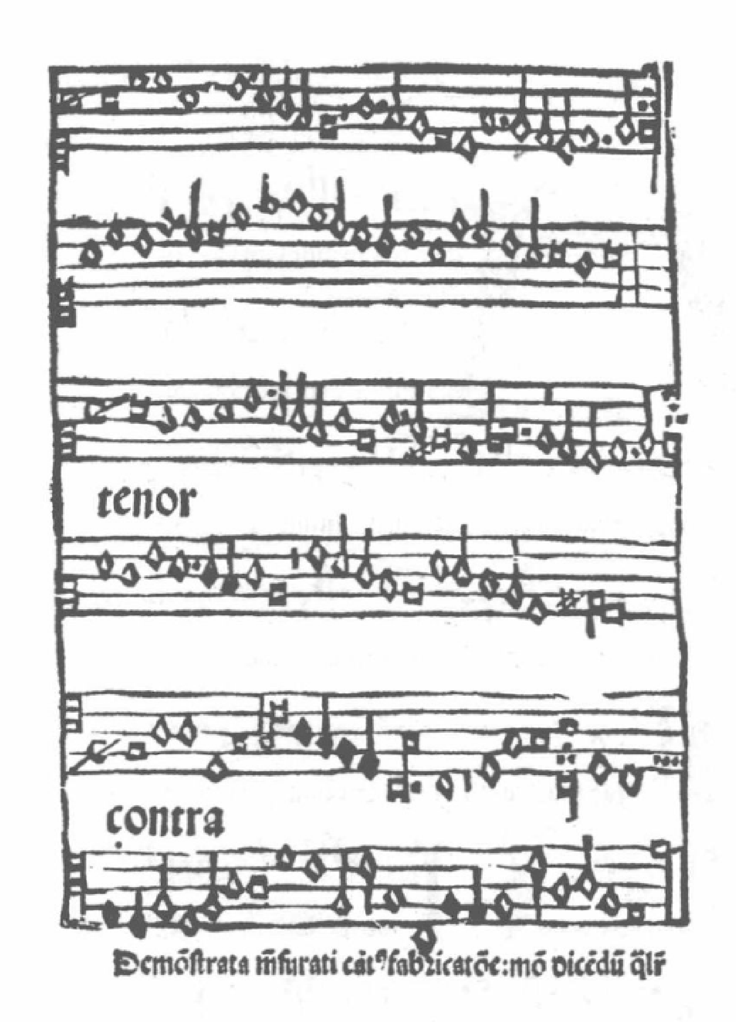


图18-4 尼古拉斯·波提乌斯《音乐作品》，1487年，其中的谱例是用木制雕版印刷的

奥塔维亚诺·代·彼得鲁奇

1498年5月25日，来自福松布罗内[Fossombrone]的奥塔维亚诺·代·彼得鲁奇[Ottaviano dei Petrucci]（1466—1539）收到了意大利印刷出版业的中心——威尼斯共和国颁发的特许状，由此获得了未来二十年间垄断性印刷、销售“插图唱本”[canto figurado]（复调）和“管风琴与琉特琴指位谱乐曲”[intaboladure d’organo et de liuto]的权利。三年后，彼得鲁奇成为了复调音乐印刷品首屈一指的收藏者：1501年出版的《谐美百曲首卷》[*Harmonice musices odhecaton A*]共收录了九十六首（虽然希腊语“odhecaton”意为“一百”）出自若斯坎以及比斯努瓦-奥克冈这代作曲家之手的法国尚松和器乐小品（图18-5）。这套曲集只印出了歌词的简短开头部分，因此无疑是供器乐组合演奏的。《百曲》一定获得了商业上的成功，因为彼得鲁奇接下来又推出了两套类似的曲集：1502年的《唱

260

本·卷二》[*Canti B*]和1503年的《唱本·卷三》[*Canti C*]。

对市场需求颇为敏感的彼得鲁奇扩大了他的曲目范围：十一册流行于意大利北部的弗罗托拉[frottola]、两套多卷本的经文歌、单独的琉特琴曲集、兼有琉特琴和人声的曲集，以及单个作曲家谱写的多套弥撒曲集，其中三卷若斯坎弥撒曲位列榜首。彼得鲁奇总计出版了六十一套曲集（最后一套出版于1520年），其优雅的排版在当时可谓无与伦比。

彼得鲁奇的成功在短短几年间就招来一大批跟风效仿者，如来自德国的埃哈特·厄尔格林[Erhard Oeglin]、彼得·舍费尔[Peter Schöffer]、阿恩特·冯·艾希[Arnt von Aich]，以及来自意大利的杰出雕版师——安德烈亚·安蒂科[Andrea Antico]等。不过音乐印刷业要等到1530年前后才真正进入蓬勃繁荣时期，而且是一朝如此，长久持续（参见第二十九章）。 261

音乐出版对音乐传播产生了重大影响。印刷品的副本不仅比单个手抄本更容易获得广泛的听众群体，而且价格上也要低廉得多。例如，在1481年，费拉

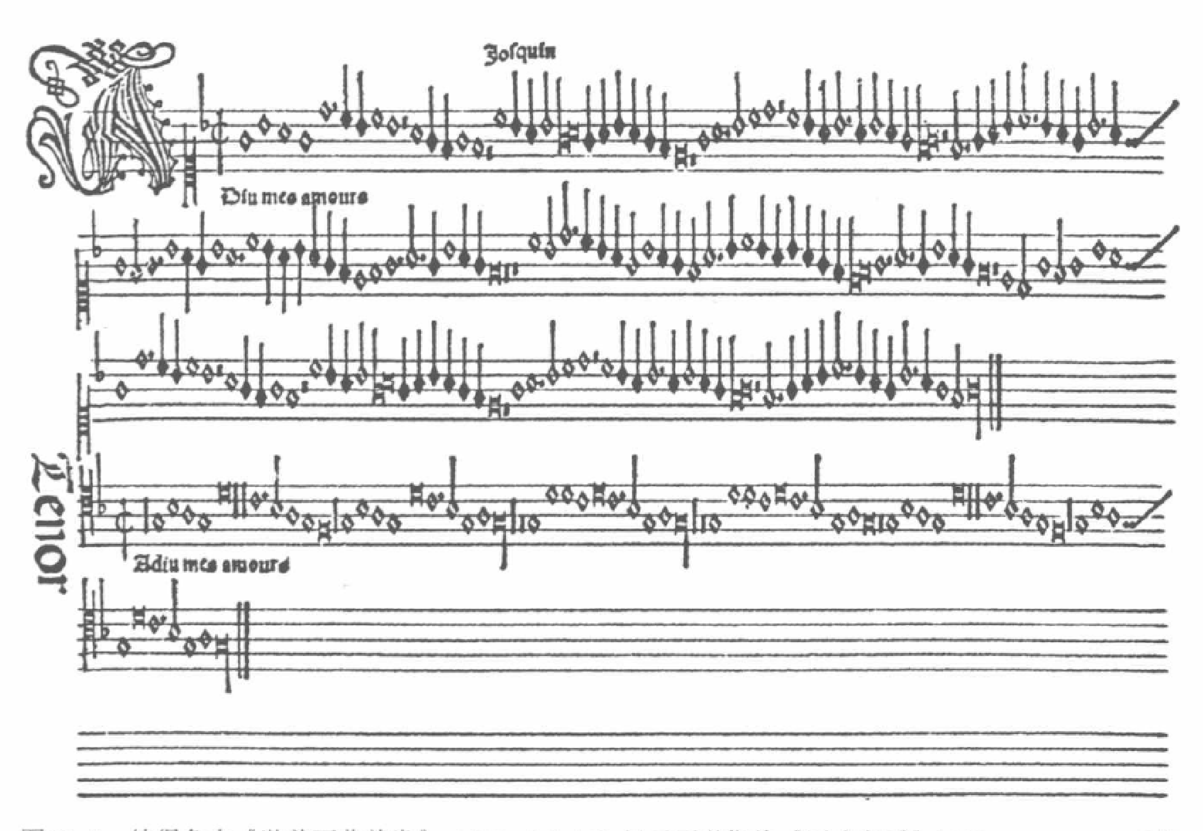


图18-5 彼得鲁奇《谐美百曲首卷》，1501；fol. 16v，显示了若斯坎《别兮所爱》[*Adieu mes amours*]的最高声部和支撑声部

拉宫廷曾支付了十个杜卡特来誊写一个包含一百一十六个对开页的羊皮纸抄本，其中画有公爵家族的闪亮纹章和七十七个描金的首字母。然而，只有在这位公爵礼拜堂供职的二十九位歌手才有幸领略它的风采，外人则无缘得见。在1513年，克里斯托弗[Christopher]之子——费迪南德·哥伦布[Ferdinand Columbus]也像其他几百人那样购买了彼得鲁奇的小开本《经文歌首卷》[*Motetti A*]（1502），其价格只比半个杜卡特略多一点。此外，印刷品可以使曲目传播得比以往任何时候都更广泛也更迅速，以至于仿佛在一夜之间导致了音乐风格与体裁的交互影响与杂糅。彼得鲁奇作为出版商的技艺和作为商人的胆识，共同使得一部若斯坎或伊萨克或奥布雷赫特的乐曲成为了家喻户晓的日用品，以往的复调乐曲从未流行到这种地步。

第十九章
历史插图：1492

对于西半球居民而言，没有哪一年比1492年更教人警醒了。这是一个具有划时代意义的年份，不论从现实意义上还是象征意义上讲都是如此，它标志了一个纪元的结束和另一个纪元的肇始。 264

二人亡故

洛伦佐·德·梅迪奇

洛伦佐·德·梅迪奇[Lorenzo de' Medici]，人称"豪华者"[the "Magnificent"]在1492年的4月8日逝世。为悼念他的亡故，梅迪奇文人圈子里具有领袖地位的诗人波利齐亚诺和音乐家伊萨克联袂创作了杰出的经文歌——《泪水枯干何为继》[*Quis dabit capiti meo aquam?*]（《谱例集》第38曲），其中注入了可被听出的象征意义。位于第65—101小节的第二部分是以"闪电忽来，桂冠扫落"[Laurus impet〈e〉fyknubus / illa iacet subito]这样的唱词开始——这"桂冠"明确地指向了洛伦佐，因为有花冠绣在洛伦佐家族的徽章上。而伊萨克在此是让支撑声部休止——手抄本上有"桂树悄无声息"[Laurus to be silent]这样的提示语，而以固定音型写成的低音声部则是用交替圣咏"上主，拯救我等"[*Salva nos, Domine*]（《常用歌集》[*Liber usualis*], 271—272)的曲调吟诵出了"安息"[Et requiescamus in pace]的字句。

当支撑声部在第三部分即第102小节再次出现时，变为了一个延长的单音“*a*”，直到出现“而今一切归寂”[nunc muta omnia]这句时，它才接过了第二部分里低音声部上的挽歌式动机（该动机早在第9—14小节就已被引入）。凡是在1492年听到过这首作品的人，想必都能明确无误地听出其中的象征意味。最后还需要提到的是，伊萨克在此曲中使用的下行固定音型、弗里几亚/爱奥尼亚调式，以及福布尔东式的连串三六和弦（第9—11小节），日后都成为了惯用的悲情乐汇。即便在今天，它们也会被识别为“悲伤”这一情绪的音乐化符号。

皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡

1492年所象征的“辞旧迎新”意义，最好地体现在了下一个巧合之中：就在同一天，即10月12日星期五，哥伦布在巴哈马的圣萨尔瓦多[San Salvador]登陆，而伟大的画家皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡[Piero della Francesca]（生于1420—1422年间某时）在同一天被埋葬在了他的出生地波尔戈·圣·塞泊勒克

265



图19-1　弗兰切斯卡《鞭笞》[*Flagellation*]，约作于1460年，藏于乌尔比诺国家美术馆

洛[Borgo San Sepolchro]。

不太寻常的是，皮耶罗在当今时代所受的赞誉超过了他所在的时代。也许，博得我们青睐的是他作品中的理智主义[intellectualism]：那潜在具有支撑意义的数理法则，对于几何图形的强调（他写过两篇论述数理法则的论文，另有一篇则论述了透视的原理），较浅的色调，沉静感，以及总体上对花哨元素的规避，所有这些特征都在他的绘画《鞭笞》中表现了出来。

这幅画里有好几个谜：地砖是矩形的吗，还是说它们是正方形的而只不过随着透视法则而缩短了投影？这里面有几处光源？光线从何处射出？它们有什么象征意义？为什么基督是画中最小的一个图形？位于前景正中心的人物是一位天使还是一位世间凡人？前景中位于左右两边的男士又是何人？为什么他们是画面中最大的？他们与这个场景——彼拉多[Pontius Pilate]注视着受虐的基督——又有什么关系？这八个问题都没有答案。皮耶罗的同时代人能理解到更多意义吗？（对此也没有答案。）这是该时期最神秘的画作之一，如果能去乌尔比诺亲眼参观它的真迹，那么你所花的每一分钱都是值得的。

二事新生

费迪南德和伊莎贝拉倘若饶有兴致，可以把1492年的大部分时间用于填写“告知卡”。 266
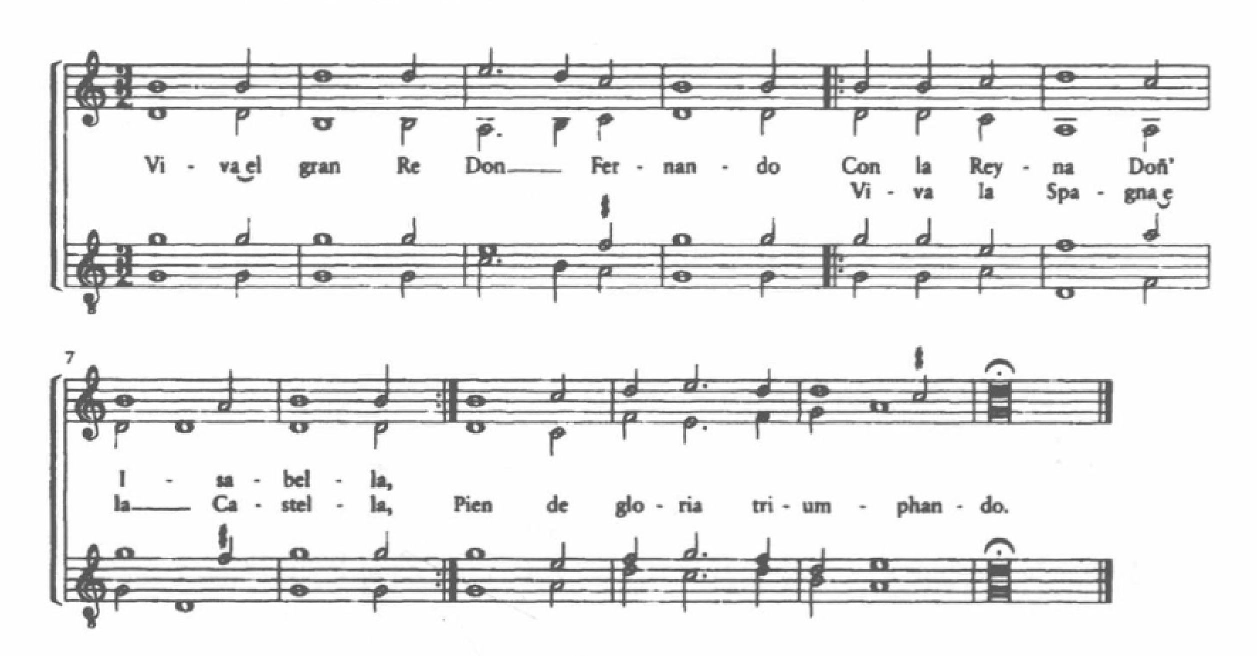
西班牙的统一

1469年，卡斯蒂尔的伊莎贝拉公主[Princess Isabella of Castile]嫁给了阿拉贡的费迪南德五世王子[Prince Ferdinand V of Aragón]，他们分别是各自王国的继承人，并分别于1474年和1479年登基，于是联合统一了如今西班牙版图内的几乎所有地区。统一的过程恰恰是在1492年1月完成的，此时，信仰天主教的王者之军[armies of the “Catholic monarchs”]——费迪南德和伊莎贝拉如是称——在持续作战近十年后终于征服了反对者的最后据点——格拉纳达穆斯林

王国 [Muslim kingdom of Granada]。

西班牙战胜格拉纳达的喜讯被所有信仰基督宗教的国家欢呼祝颂，尤其是罗马和那不勒斯，两国当时都依附于西班牙，而彼时的教皇是西班牙人亚历山大六世——罗德里戈·博尔哈 [Alexander VI, Rodrigo Borja]。这一庆祝活动也催生了音乐作品，如佚名所作的叠句体八音节诗（巴采莱塔）——《费迪南德万寿无疆》[*Viva el gran Re Don Fernando*]。这是最早被出版的复调作品之一，1493年3月用木制雕版印刷于罗马，比彼得鲁奇发行的《谐美百曲》还要早八年。谱例19-1提供了此曲的叠句和第一节：

谱例 19-1：佚名《费迪南德万寿无疆》，叠句和第一节诗



被挫败的穆斯林（至少起初）被允许保留其原来的信仰并公开从事礼拜活动。那是关于犹太人的另一个故事。在1480年，费迪南德建立了（日后将持续约三个世纪的）西班牙宗教法庭，旨在强制推行基督教的信仰教育。许多犹太人转而皈依了基督教，成为了马拉诺 [Marranos，即改宗的犹太人]，尽管也有一些犹太人仍继续坚守着自己的信仰并秘密从事礼拜活动。但是伴随西班牙的民族主义在战胜格拉纳达之后达到了高峰，费迪南德开始强制施压。1492年3月 267 31日，他发布了一道诏书：犹太人必须在三个月内接受基督教洗礼，否则将被驱逐（1501年又颁布了一条类似这样的针对穆斯林的法令）。不少于十六万五千名犹太人选择了离开西班牙，继而流散至葡萄牙、意大利、希腊、土耳其和北

非地区。征服穆斯林和驱逐犹太人的事实结束了一个有着几百年辉煌传统的基督徒－穆斯林－犹太人多元文化格局，这种文化格局早已在中世纪西班牙文化的各个方面烙下了不可磨灭的印迹。

新大陆

哥伦布的成就从属于一股持续上升的潮流之中。葡萄牙的亨利亲王[Prince Henry of Portugal]——人称“航海者”[the Navigator]——在十五世纪中叶时就已成立了一个致力于以实际航海经验来整合地理与天文学说的智囊团。及至1460年他辞世之际，葡萄牙发起的远征正在沿途探索着非洲的西海岸。1488年，巴尔托洛梅奥·迪亚兹[Bartolomeo Diaz]绕过了好望角，又过了十年，瓦斯科·达伽马[Vasco da Gama]继续向非洲东海岸航行，然后穿越了印度洋到达了印度本土。

当葡萄牙往东航行时，西班牙和英国则向西航行。短短几年内，便有好几位后来者步哥伦布之后尘相继抵达美洲大陆：约翰·卡博特[John Cabot]，一位效忠英国的热那亚水手，1497年抵达；亚美利哥·韦斯普奇[Amerigo Vespucci]，一位效忠西班牙的佛罗伦萨人，1499年抵达。而随后的三十年里，征服者们开始将大片美洲领土纳入扩展中的西班牙帝国版图。巴尔沃亚[Balboa]视察了太平洋（1513），科尔特斯[Cortés]征服了墨西哥（1519—1520），麦哲伦[Magellan]的船队环绕了整个地球（1519—1522），皮萨罗[Pizarro]倾覆了秘鲁人创造的印加文明（1527—1533），借助了比枪还要有力的武器——天花，它的爆发使美洲印第安人惨遭蹂躏。

信仰基督的欧洲人如何称霸海域并探寻那些于他们而言的未知世界？毕竟其他文化主体也同样可以这么做。例如，在1405—1433年间，已经拥有罗盘因而在技术上比欧洲更先进的中国人曾七度远征，向西一直抵达了非洲东海岸，然而他们并没有贪图征服。与此相仿，在地域上分布广泛（从中东到中国以及南部西班牙）并拥有当时最博学之地理学者的伊斯兰世界，它比任何文化都更乐于同多种文化结交，甚至声称达伽马的领航员是他们自己的人，然而伊斯兰人似乎也很愿意安守于一个划定的范围之内。

这个问题的答案似乎并不在于航运技术或胆识方面，而更在于不同文化主体资助探索者的方式上。举例来说，中国的远征是由国家资助并运作，一旦达成了当下的目标便宣告停航。但是虽然费迪南德和伊莎贝拉也冒险地以私家财产相助，但总的来说哥伦布本人不得不自己去筹集八分之一份额的必备资金，268 其余资金则由私人投资者赞助。与此类似，虽然亨利七世也授予了约翰·卡博特这位探险家替英国来管辖他所发现的任何土地的权威，但却把筹集远征资金以及寻找商人支持的任务留给了卡博特自己。就根本而言，资本主义的拓展精神和个体性的企业家精神才是欧洲人从事探险、扩张以及（虽然遗憾也不得不说）压榨剥削活动的真正驱动力。

在探险时代让投资者获利的同时，它也为大多数工薪阶层带来了财政上的困难。来自新大陆的财富涌向欧洲，带来了经济秩序的破坏，货币贬值，通货膨胀加剧。例如，在1500年，德国奥格斯堡市的一位建筑工人所挣的薪水可以是他养活一家五口所需开支的1.5倍，而一个世纪以后，同样行业的一位工人在幸运时也只能挣到同样家庭规模所需开支的3/4。总体上看，十六世纪是一个物价不断上涨但收入水平并未增加的时代。虽然朝向新世界的扩张并非是导致通货膨胀的唯一原因，但它必定是众多原因中的一个。

第二十章
技艺卓绝的经文歌

正是在经文歌里，十五世纪末、十六世纪初的作曲家们大胆地展示了他们在写作技术和表现力上的精湛技巧。实际上可以说，通过若斯坎这代人的实践，弥撒曲和经文歌的地位已然发生了对调，经文歌如今占据了弥撒套曲在过去两代人心目中具有的高端地位，而弥撒曲此时已流露出保守性，及至十六世纪行将结束之际，保守性已成为弥撒曲体裁的突出特征。 269

如要衡量作曲家们在经文歌上所做的贡献，不妨先看看他们在该领域中的创作产量。图表20-1比较了四代人中各三位代表性作曲家在弥撒曲和经文歌方面的作品数量。

图表20-1：四代人在弥撒曲和经文歌领域的创作数量

代层	作曲家	作品总量	弥撒曲	经文歌
十五世纪	比斯努瓦	91	3	11=12%
第三代季	奥克冈	53	22	11=21%
	雷吉斯	13	3	8=61%
十五世纪末	若斯坎	315	41	155=49%
十六世纪初	拉吕	127	40	31=25%
	穆顿	163	18	116=71%

代层	作曲家	作品总量	弥撒曲	经文歌
十六世纪中	克莱门斯·农帕帕	512	17	231=45%
	贡贝尔	280	14	179=63%
	维拉尔特	412	9	183=44%
十六世纪末	拉索	997	74	352=35%
	帕莱斯特里纳	893	115	383=42%
	维多利亚	200	22	106=53%

资料来源：若斯坎、拉索、帕莱斯特里纳、维多利亚的作品数量参考自赛义德《文艺复兴鼎盛时期的大师》[*High Renaissance Masters*]，这些数据是对《新格罗夫音乐与音乐家辞典》中所附作曲家作品目录的修订；关于其他作曲家的作品数据则来自于《新格罗夫》。这些数据包含了正宗性存疑的作品。

其中的趋势显而易见：若斯坎那代人是经文歌产量趋势上的转折点。尽管雷吉斯本人仍像是个“经文歌专业户”，但自这代人以后，约有九分之八份额的作曲家，都将其创作总量中不少于三分之一（甚或过半）的作品贡献在了经文歌领域。简言之，经文歌成为了十六世纪最具代表性的宗教音乐体裁。

270 图表中还有另一个明显的趋势，即作曲家的总体产量呈现剧增之势。若以拉索或帕莱斯特里纳为参照，则比斯努瓦和奥克冈这些十五世纪中叶的巨人似乎并不是非常多产，解释这一差距可以有多种方式。首先，尽管我们不能确知在漫漫几个世纪中有多少作品遗失，但可以肯定的是，年代愈久者，遗失的概率越高，尤其是在促进音乐传播的印刷术出现以前。其次，“作曲家”这一职业的内涵在十六世纪也经历了戏剧性的转变。从1500年左右起，作曲家们开始将更多时间用于音乐创作，而减少了对教会事务、行政管理或遵照教会法规修读学位方面的精力投入，作为“职业”的作曲成为了现实。不过同样属实（但不妨略加夸大）的是，无论十六世纪末期的音乐多么美妙，帕莱斯特里纳近四百首经文歌中每一首的个性并不如奥克冈所写的十一首那么突出。伴随十六世纪的演进，“套路化”写作的倾向变得明显起来。

我们将考察十五世纪末和十六世纪初的经文歌，重点观察其中所展示的技巧，即作曲家如何高明地借助于卡农和象征手法来传达文本中的意义与情感。

音乐与文本

如果以终止式套路、对不协和音的处理、对定旋律的操控等诸如此类的通用风格作为依据，并着眼于足以涵盖两百年时间跨度的开阔视角，那我们就会发现：若斯坎、拉吕、奥布雷赫特这代人与比斯努瓦、奥克冈这代人之间的风格距离（即音响差异）更像一个"裂缝"而不是一个"峡谷"。年轻一代作曲家的风格是从前一代风格中平滑演变来的，一旦我们熟悉了迪费、比斯努瓦、雷吉斯、马蒂尼的晚期风格，我们就可以轻易地适应孔佩尔、伊萨克、安托万·布吕梅尔、让·穆顿的风格。甚至就连年轻一代作曲家身上最突出的特点——渗透性模仿——也是由前一代人所预示的。

然而，年轻一代作曲家的音乐中确实有一个非常新颖的方面正在凸显，那就是词乐关系。这并不是说表达文本只有一种方式，也不是说若斯坎以前的作曲家不知道怎么处理这对关系——我们不妨回想一下迪费的《别兮所爱》，其中音乐与文本之间的句法关系是非常紧密而且富于逻辑性和表现力的，完全经得起推敲；又如他的《致敬天国圣母》，在请求怜悯处突然转向了C小调。而是说若斯坎这代人是在表现文本情感（尤其是悲伤情愫）时最早采用"现代"手法的作曲家，他们用的是可以立竿见影被听众识别且时至今日仍然有效的手法。若斯坎及其同时代人在不经意间发现了处理词乐关系的新美学，这种审美观念即使对于五百年后的我们来说也不显过时。如果说通常我们在早期作曲家身上难以找到这样的共鸣，那或许是因为我们没能理解他们的美学观念。事实上，若斯坎以前的作曲家也同样渴望"触动心灵"，而且也有证据表明，当时的聆听者能够心怀狂热地感应到他们的这种意愿，圣奥古斯丁的《忏悔录》便是证据之一：

271

> 若非以聋耳听乐（乐声因歌词而获得生命），则须当承认音乐能钻入心灵，攫取荣耀……每当唱诗班歌声响起，神圣歌词萦绕耳畔，虔敬之情激荡心田，我便了然：此情之烈，缘于音乐，歌唱文本胜于念诵经文……然

不宜使快感麻痹心灵，否则将迷失其间。[1]

我们可以在1500年前后的三首经文歌中听到这种新的表情元素。

若斯坎/拉吕(存疑):《阿布萨隆吾儿》

在这一时期的作品中，最令人迷惑难解的，莫过于这首著名的《阿布萨隆吾儿》[*Absalon, fili mi*]（《谱例集》第39曲）：它出自谁人之手？何时所作？为什么场合而作？为何会有两个版本？它们之中有任何一个当真被如谱所记那般唱过吗？这都是我们当前要讨论的争议问题。不过首先，我们要从一些已知的方面谈起。这首经文歌的文本比较简短：

> Absalon, fili mi,
> 阿布萨隆吾儿，
> quis det ut moriar pro te,
> 或宜为汝而死？
> fili mi Absalon.
> 吾儿阿布萨隆。
> Non vivam ultima
> 请汝为父鸣丧钟。
> sed descendam in infernam plorans.
> 勿让我永堕泪海，幽思成灾。

与出自这一时期的许多经文歌一样，《阿布萨隆吾儿》也是一首混成曲[patchwork]，其来源包括：一、《撒母耳记第十九章第四节》[Samuel 19:4]，文本为“And the king cried with a loud voice, ‘Oh my son Absalon’”[国王失声哭喊，“阿布萨隆吾儿”]；二、《约伯记第七章第十六节》[Job 7:16]，文本为“I

---

1. 转引自 Treitler, *Music and Historical Imagination,* 11。

would not live always: let me alone" [我不会长生：让我孑守自身]；三、《创世纪第三十七章第三十五节》[Genesis 37:35]，文本为"For I will go down into the grave unto my son mourning" [我将潜入坟墓哀悼我儿]。所有这些片段中都涉及了父亲——大卫[David]、约伯[Job]、雅各布[Jacob]——的丧子之痛。值得注意的是，这个汇编文本出自《希伯来语圣经》[Hebrew Scriptures]，这版圣经出自若斯坎的时代，后成为许多经文歌的文本源头。

表情与修辞。在抄录有《阿布萨隆吾儿》的原始资料中，只有一部手稿是在若斯坎/拉吕的活跃年代中编纂的，即大约出自1516—1522年间的《伦敦手稿8号》[London 8. G. VII]，抄写地点是弗莱芒抄写员阿拉米尔[Pierre Alamire]那业务繁忙的荷兰缮写室[Netherlands scriptorium]。这本手稿制作为一份礼品，呈献给了亨利八世及其王后——阿拉贡的凯瑟琳[Catherine of Aragón]。[1]这首经文歌在被誊写时采用了如下所示的谱号、调号和音域（谱例20-1）：

谱例20-1：经文歌《阿布萨隆吾儿》的谱号、调号和音域，出自《伦敦手稿8号》[MS London 8. G. VII]

272

如此低沉的音区是令人吃惊的，它明确地传达了悼念和哭丧的感觉。在这各方面，作曲家对最后一行歌词"but descend into hell weeping" [勿让我永堕泪海]的形象化谱曲更具表意性。在第60小节开头，四个声部呈现了一连串下行三度的模仿性交叠，若斯坎在《林间水仙女》（谱例18-1）中一口气唱出一长串悲伤作曲家的姓名时也用了这种技法，这一技法将成为十六世纪表达"悲痛"情绪的惯用笔法。这些三度在下行过程中勾勒出了琶音的轮廓，穿越了B♭—G♭的五度循环。然后，第68小节处，支撑声部在"plorans" [泪]一词上唱出了♭6—5的悲哀进行，似乎是在对全曲的哀伤情绪进行总结。在这个阻碍终止之后，连续的下行三度以及下行循环五度的整个过程都被重复了一次，以表达修辞性的

1. British Library, MS Royal 8. G. VII.

效果（第69—85小节与第52—68小节相当）。

在表现“永堕”这句唱词时，作曲家（若斯坎或拉吕）非常谨慎地选择了穿越五度循环的琶音。最高声部和支撑声部以F—D—$B^{\flat}$这样的下行琶音开始；支撑对位声部和低音声部接着唱出了$B^{\flat}$—G—$E^{\flat}$这样的咬合音型，随后又被$E^{\flat}$—C—$A^{\flat}$所呼应，最后它又催生了$A^{\flat}$—F—$D^{\flat}$的出现。于是我们在此发现了一个被重复的音型，这些音型以逐相咬合的方式出现，构成了“链环”或“阶梯”效果，修辞学者称之为“层进法”[*climax*]。由此我们不仅“听到”了“堕入”[descent]这个视觉意象，还感受到了环环相扣、持续坠落的修辞效果。

我们不应低估音乐与修辞结合的重要性。虽然二者的联系直到所谓的“音型理论”[*Figurenlehre*]——可见于十七世纪初德国理论家约阿希姆·布尔迈斯特[Joachim Burmeister]和约翰内斯·纽西乌斯[Johannes Nucius]的著作中——出现之前并没有被系统化地探索，但修辞学的研究正在提供惊人的动力，波吉奥·布拉乔利尼[Poggio Bracciolini]在1416年对昆提利安[Quintilian]著作的发现意义深远（参见第二章），修辞学此时成为了人文课程的重要组成部分。尽管它们在十五世纪音乐领域中的运用不那么容易被示例，但修辞性音型开始在十六世纪音乐中扮演重要角色，而若斯坎和拉索这样的作曲家则获得了“音乐演讲大师”[masters of musical “oration”]这一美誉。

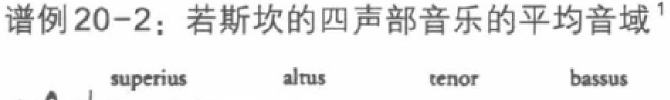
音高问题。早期的听众能从《阿布萨隆吾儿》中听到什么？对此我们只能好奇。实际上，对音乐理论知道得越多，他们就会越感到困惑。首先，在以五度循环朝向$G^{\flat}$转调之际，《阿布萨隆吾儿》将有关音域和伪音的概念延伸到了十五世纪人所能理解的范围之外。若再进一步，这个下行序进就会抵达$C^{\flat}$，由此将触及“等音关系”[enharmonic relationships]这一概念领域。假如这首经文歌果真走到了这一步，那它就会成为1520—1530年代三位理论家——乔瓦尼·斯巴塔罗[Giovanni Spataro]、彼得罗·阿伦、乔瓦尼·戴尔·拉戈[Giovanni del Lago]书面论争的焦点：降号该如何应用于F音和C音？它能被用于唱“fa”的音级吗？（参见第二十六章）

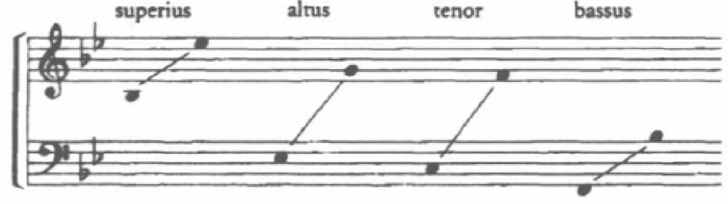
273 其次，若斯坎或拉吕真的指望有人能唱出低沉的$B_1^{\flat}$吗？我们不妨透彻审视一下这个音：我们在第十一章注意到了奥克冈和廷克托里斯都曾苦心研究过低音D和低音C；几个世纪以后，莫扎特在《后宫诱逃》[*The Abduction from*

the Seraglio]中让奥斯敏[Osmin]唱到了低音D，威尔第在《唐·卡洛》[*Don Carlo*]中让大检察官[Grand Inquisitor]唱到了低音E，而瓦格纳在《齐格弗里德》[*Siegfried*]为龙人法弗纳[Fafner]所写的唱腔都不低于$G^{\flat}$音。当时的音高是否足够精确呢？一个谱面上被记写的$B_1^{\flat}$音真正就意味着那个在特定频率上振动的音吗？或者，这个音只是相对的，即歌唱者会在维持全音和半音关系不变的情况下以自己舒适的音高来唱出记写于谱线上任何位置的音？亦即，歌手们有权利对谱号和调号作灵活调整吗？

这个问题不好回答。适用于某一类曲目——例如无伴奏的素歌，唱诗班如果觉得方便，完全可以按“相对音高”[relative pitch]歌唱，对原谱做“自由移位”[random transposition]的东西——或许并不能照搬到另一类曲目上。实际上，复调音乐或许确曾用过一种类似于固定音高的标准。伴随混合着声乐和器乐的表演形式在1500年以后越发占据主导，乐器的限定性很可能已减小了移位演唱的可能性。而且，有些作品（包括《阿布萨隆吾儿》）在不同原始资料中被誊写传播时，是被记写在不同音高上的，如果歌手们压根儿不关注谱面记写的音高，那为什么抄谱员们还要煞费苦心地去移调呢？

《阿布萨隆吾儿》还有其他版本流传，这使它的音高问题变得更加复杂。十六世纪中叶出自德国的两个出版物在记谱时将这首经文歌移高了九度。虽然这么做时，最低音被移高到了非常舒服的“c”上，然而与此同时却将最高音（可能由假声男高音歌手担任）移到了几乎不可能唱出的“$b^{\flat 2}$”音上。因此，若以现代音高标准来看，这两个版本似乎都无法演唱。那么，《阿布萨隆吾儿》在当时究竟是怎样被演唱的呢？对若斯坎的四声部音乐来说，存在一个“平均”[average]音域，这个音域体系似乎也适用于同时代其他作曲家的音乐（谱例20-2）：


谱例20-2：若斯坎的四声部音乐的平均音域[1]



1. 该谱例所依据的是Fallows, “The Performing Ensembles in Josuin’s Sacred Music”, 52—53。

这样看来，若斯坎的常规四声部音域处在两版《阿布萨隆吾儿》所用音域的中间位置，尽管我们还不知道为何会有音域极端化的版本流传，但或许这个平均音域正是十六世纪唱诗班实际演唱时采用的。[1]

274

若斯坎还是拉吕？究竟谁是谱写了这首《阿布萨隆吾儿》呢？这个悬而未决的疑难带给我们如下一些思考：

反对归于若斯坎名下的意见。一、收录《阿布萨隆吾儿》的最权威的原始资料——《伦敦手稿8号》中没有为这首作品署名，不仅如此，在这同一位荷兰抄写员的作坊里流出的其他手稿中，也没有明确呈现过若斯坎的作品；二、将之归入若斯坎名下的是十六世纪中叶的德国人，此时若斯坎已经逝世，故而若斯坎学者对此存疑；三、《阿布萨隆吾儿》的音乐并不具有典型可见于若斯坎其他作品中的那种风格，其反常之处包括较低的音区、悠闲速率，以及对C2这一节拍度量符号的使用等。

赞成归于拉吕名下的意见。一、不仅《伦敦手稿8号》的编纂地属于拉吕的“主场区域”，而且，荷兰宫廷手抄本中出现拉吕作品的概率是若斯坎的至少两倍；二、这首作品也许与公正者菲利普1506年的辞世多少有些联系，拉吕在菲利普宫廷中担任了十多年的歌手；三、在若斯坎作品中不典型（但并非不起眼）的那些风格特征，恰好被认为与拉吕的风格接近。

由此不难理解，为何近来的若斯坎学者倾向于把《阿布萨隆吾儿》移出若斯坎的经典曲目，并重新归于拉吕名下。不过，无论作者是谁，《阿布萨隆吾儿》都确定无疑是一部杰作。

皮埃尔·阿拉米尔。如上所述，《伦敦手稿8号》的抄写者是皮埃尔·阿拉米尔[Pierre Alamire]（约1470/75—1534年后），此人的真名叫做彼得·范·登·霍夫[Peter van den Hove]。在1509—1534年间，阿拉米尔一直在布鲁塞尔和马利纳[Malines]的哈布斯堡-勃艮第宫廷担任“抄写员兼图书馆员”。他和同事大约总共制作了五十来部手抄本（包括《希吉抄本》)，其中

1. 希利亚重唱团[Hilliard Ensemble]将音区最低的版本移高了一个增四度；于是最低音成了E音，而最高音则被移到了仍然舒服的d^2音上（*Josquin Desprez: Motets et chansons*, EMI CDC 7 49209 2）。

收录的曲目有很大一部分出自同时期的法-佛兰德作曲家之手，也包括拉吕的几乎全部作品。除了为哈布斯堡王朝的统治者制作抄本以外，他的作坊也接受来自同时期其他赞助人领袖的订单，如教皇利奥十世、萨克森选侯“智者弗雷德里希”[Frederick the Wise, Elector of Saxony]、奥格斯堡的富格尔[Fuggers of Augsburg]（时或富甲全欧）以及亨利八世。阿拉米尔还为亨利八世提供过一些乐器，在1515—1518年间，他曾作为亨利八世的秘密特使，对抗理查德·德·拉·波尔[Richard de la Pole]这位英室王位的觊觎者。阿拉米尔是十六世纪早期最受欢迎的音乐抄写员。

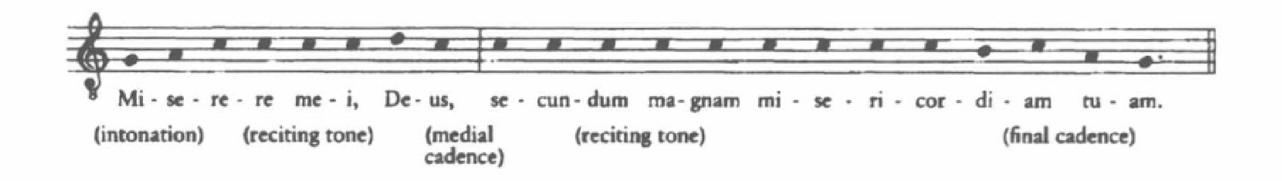
若斯坎《求主怜悯》

若斯坎的《求主怜悯》[*Miserere mei, Deus*]（《谱例集》第40曲）被认为可与米开朗基罗绘于西斯廷礼拜堂的天顶画《末日审判》媲美，在此，作曲家将音乐“拟人”[humanized]化为了语言。这首经文歌创作于他在费拉拉逗留的1503—1504年间，有可能是奉埃尔科莱·埃斯特之命为1504年的圣周而作，因为《求主怜悯》和《诗篇50》都是在圣周四（濯足节[Maundy]）、圣周五、圣周六的晨祷时分演唱的。

言说性。祈祷文在若斯坎笔下所具有的言说品质从一开始就非常明显，“求主怜悯”这几个字几乎是以提升声调的言说风格被朗诵出来的。这一值得称道的理念并不能完全归功于若斯坎。《求主怜悯》是一首诗篇，当一首诗篇在礼拜仪式中发挥作用时，它要遵守诗篇的歌调[*psalm tone*]，其旋律公式包括一种声调感微弱的念诵口吻（有多少个音节就重复多少次）、一个半终止、一个对重复念诵性音调的回归、一个最终收束的终止式。这种模式会伴随诗篇中各节诗词的出现而一遍遍重复。其总体效果类似于音调单一的吟诵[monotone-like recitative]。下例是在圣周四濯足节期间歌唱的《诗篇50》（谱例20-3）：

275

谱例20-3:《求主怜悯》第一节所用的诗篇音调，在圣周四濯足节上演唱[1]



若斯坎并没有使用真正的诗篇音调，而是发明了一种类似于诗篇音调的动机，并将之用作整部作品的结构基础。

第170小节处第二部分的开头重温了人声的言说腔调。若斯坎在此玩味着该诗篇第九节开头处的歌词“auditui”[听见]，有两次是在意义自足的“audi”[听]上中断，并以一种接近于歌剧对话的风格翻来覆去唱这个成分。就像在同时代其他作曲家的作品中那样，花唱写作备受推崇。节奏的推动力反而来自于（甚至为旋律轮廓塑形的因素也来自于）歌词自身的朗诵式节奏。这就难怪若斯坎会被同时代仰慕者称为“音乐演说家”了。

结构。当十五世纪作曲家为诗篇谱曲时，他们通常选择星期天晚祷场合所用的文本，在最高声部上唱出诗篇歌调，并以福布尔东的形式来对高声部予以支持。这样的配乐即便在最好的情况下也只是功能性的。复调诗篇的配乐在十六世纪获得了音乐上的重要性。若斯坎的《求主怜悯》正是这一传统的肇始：它是最早以精致复调风格（而不采用以往的歌调模式）来为全部二十节诗篇完整谱曲的范例之一。

然而若斯坎在他的创作中始终关心大规模结构中的段落衔接问题，在《求主怜悯》中他以一种清晰可闻的方式协调了三个部分的总计四百二十五个小节。在作品开头处引出哀伤的“怜悯”动机后，若斯坎用固定音型将这个动机（连音乐带歌词）重复了二十一次，而且总是出现在第二支撑声部上（该声部只唱这一个动机）。于是固定音型在此发挥着“回归句”[ritornello]的功能，即标示着一节诗的结尾与另一节诗的开端（仅有一次例外，即第252小节，它不是出现在开头而是出现在了第14节中间）。此外，固定音型并非一直不变：在第一部分，它是从e^1音上开始然后级进下行到低八度的e音上；在第二部分，手法则

276

1. *Liber Usualis*, 652.

正好相反；第三部分仍用下行但这次只是从e^1音级进到***a***音。伴随音高的持续变化以及全音和半音（半音出现在*E*音和*B*音上）的交替，这固定音型迫使终止式出现在了不同的音高上，因而也就引导了整部作品的调性运动。而且，由于这个固定音型通常会把其他四个声部拉到它那一再重复呼求“怜悯”的声部上来，因此它也成为了经文歌音色对比过程中的中心焦点。

若斯坎与萨沃纳罗拉。若斯坎从何处学到了这种结构理念？当然不是从诗篇文本中学来，这二十一节中并未循环性地出现“怜悯”二字。若斯坎有可能是从吉罗拉莫·萨沃纳罗拉[Girolamo Savonarola]基于《诗篇50》所写的《冥思》[*Meditation*]（写于他辞世前不久的1498年）中学到的。

萨沃纳罗拉于1452年生于费拉拉。他在二十二岁加入了道明会[Dominican order]，并成功说服了其他人听从上帝召唤，此后他成为当时代最著名的布道者。1490年，他受洛伦佐·德·梅迪奇之邀去了佛罗伦萨，当梅迪奇家族在1494年被流放时，他充任了政治上的缺位，并在这座城市中强制推行了一套“抵制轻浮”的政治-宗教政策，其最终结果是烧毁了一批书籍、绘画、（甚至）琉特琴。然而就像其他煽动家一样，萨沃纳罗拉的行为也有所出格，当他对教会腐败的声讨太过激烈时，被教皇亚历山大六世开除了教籍。1498年4月，他在一次酷刑加身的审讯中被判定为罪恶异端分子，一个月后被施以绞刑，连尸首也被焚烧。

萨沃纳罗拉的《冥思》于1498年首次出版于费拉拉，若斯坎一定知道这部作品。它的开篇诗节呈现得格外醒目（图20-1）：“求主怜悯……”几个字以大写的粗体形式循环出现，就像一个诉诸视觉的“固定音型”。毫无疑问这就是若斯坎那个“回归句”的灵感来源，这一灵感激发了西方音乐史上最有效果、最令人感动的一个词乐融合范例。或许正是这首经文歌的显在情感促使约翰内斯·奥特[Johannes Ott]在1538年（他已于一年前在德国出版了若斯坎这首作品）写道：“试问画匠之中，孰能栩栩如生描绘出基督临终之痛苦面容，正如若斯坎凭借音调所为？”[1]若斯坎的《求主怜悯》启发了下一代作曲家写作了一些用于对

277

1. 出自他的《音乐新作·卷二》[*Secundus tomus novi operis musici*]序言，转引自Lowinsky, “Music in the Culture of the Renaissance”, 524。

Reuerendi Pris .F. Hieronymi Sauonarolae de Ferr.
ordis praedicatorum expositio in ps. L. dũ erat i uinculis.



Nfoelix ego omnium auxilio destitutus: Qui
coelũ terrãq; offẽdi: Quo ibo: quo me uer-
tã: ad quẽ confugiã: quis mei miserebit: Ad
coelũ oculos leuare no audeo: qa ei grauiter
peccaui .in terra refugiũ nõ inuenio: qa ei scandalũ fui. qd
igit faciã: desparabo: absit. misericors ẽ deus. pius ẽ salua
tor meus. solus igit deus refugiũ meũ: ipse non despiciet
op⁹ suũ: nõ repellet imaginẽ suã. Ad te igit piissime de⁹
tristis ac moerẽs uenio: qm tu solus spes mea: tu solus
refugium meũ. Quid aũt dicã tibi: cũ oculos eleuare nõ
audeam: Verba doloris effundã: Misericordiã tuã implo
rabo: Dicam.



ISERERE MEI DEVS SECVN.
MAG. MI. TV. Deus q lucẽ habitas
inaccessibilẽ: Deus abscõdit⁹: q ocu
lis corporeis uideri nõ potes: nec itel
lectu creato cõprehẽdi: nec ligua ho
minũ: seu āgelorum explicari. De⁹ me⁹
te incõprehẽsibilẽ quero: te ieffabilẽ inuoco. Quicqd
es: q ubiq; es. Scio. n. te summã esse rẽ: Si tñ es res: & nõ
potius omniũ rerum causa: si tñ & causa: nõ. n. inuenio no-
mẽ: quomõ tuã ieffabilẽ maiestatẽ nomiare queã. Deus
iquã q es: qcquid i te ẽ. tu es. n. ipsa sapiẽtia tua: bonitas
tua: potẽtia tua: & sũma foelicitas tua. Cũ itaq; sis mise
ricors: qd es nisi ipsa misericordia: qd autẽ sum ego nisi
ipsa miseria: ecce ergo o misericordia deus ecce miseria
corã te: qd facies o misericordia: certe opus tuũ. Nũqd
a i

poteris recedere a natura tua: Et quod opus tuum: miseriã
tollere: homies miseros subleuare: Ergo MISERERE
ME. DEVS. De⁹ iqui misericordia tolle miseriã meã:
Tolle peccata mea: & eni sũt sũma miseria mea. Suble
ua me miserum: ostẽde i me op⁹ tuũ: Exerce i me uirtutem
tuã. Abyssus abyssum iuocat: abyssus miseriae iuocat abys
sum misericordiae: Abyssus peccatorum iuocat abyssum gra
tiarum: Maior ẽ abyssus misericordiae q abyssus miseriae.
Absorbeat ergo abyssus abyssum: Absorbeat abyssus mi
sericordiae abyssum miseriae. MISERERE. M. D. SE.
M. MI. TVAM. Nõ secũdũ misericordiã hominũ: quae
parua ẽ: Sz secũdũ tuã: quae magna est: quae immẽsa ẽ:
quae icõprehẽsibilis ẽ: Quae oia peccata i imẽsum exce
dit: Secũdũ illã magnã misericordiã tuã: qua sic dilexisti
mũdũ: ut filiũ tuũ unigenitũ dares: Quae maior miseri
cordia esse põt: quae maior charitas: Quis desperare põt:
qs nõ cõfidere: Deus fact⁹ ẽ hõ: & p hominib⁹ crucifi-
xus ẽ. Miserere ergo deus secũdũ hãc misericordiã tuam:
Qua filiũ tuũ p nobis tradidisti: qua p ipsm peccata mũ
di abstulisti: qua p crucẽ ei⁹ oms homies illuminasti: qua
ea q i coelis: & quae i terris p ipm instaurasti: Laua me
dñe in sanguie eius: Illumia me i humilitate ei⁹: instau-
ra me i resurrectiõe eius: MISERERE. M. DEVS. Nõ
secũdũ paruã misericordiã tuã: Parua. n. misericordia tua
est cũ hoies a corporalib⁹ miseriis subleuas. Magna aũt
qñ peccata dimittis: & hoies p gratiã tuã sup altitudinẽ
terrae substolis: Ita dñe miserere mei secũdũ hãc magnã
mi. tuã: ut me ad te cõuertas: ut peccata mea deleas: ut p
gratiam tuã me iustifices.
ET. SECVNDVM. MVL. M. TV. D. INI. MEAM.
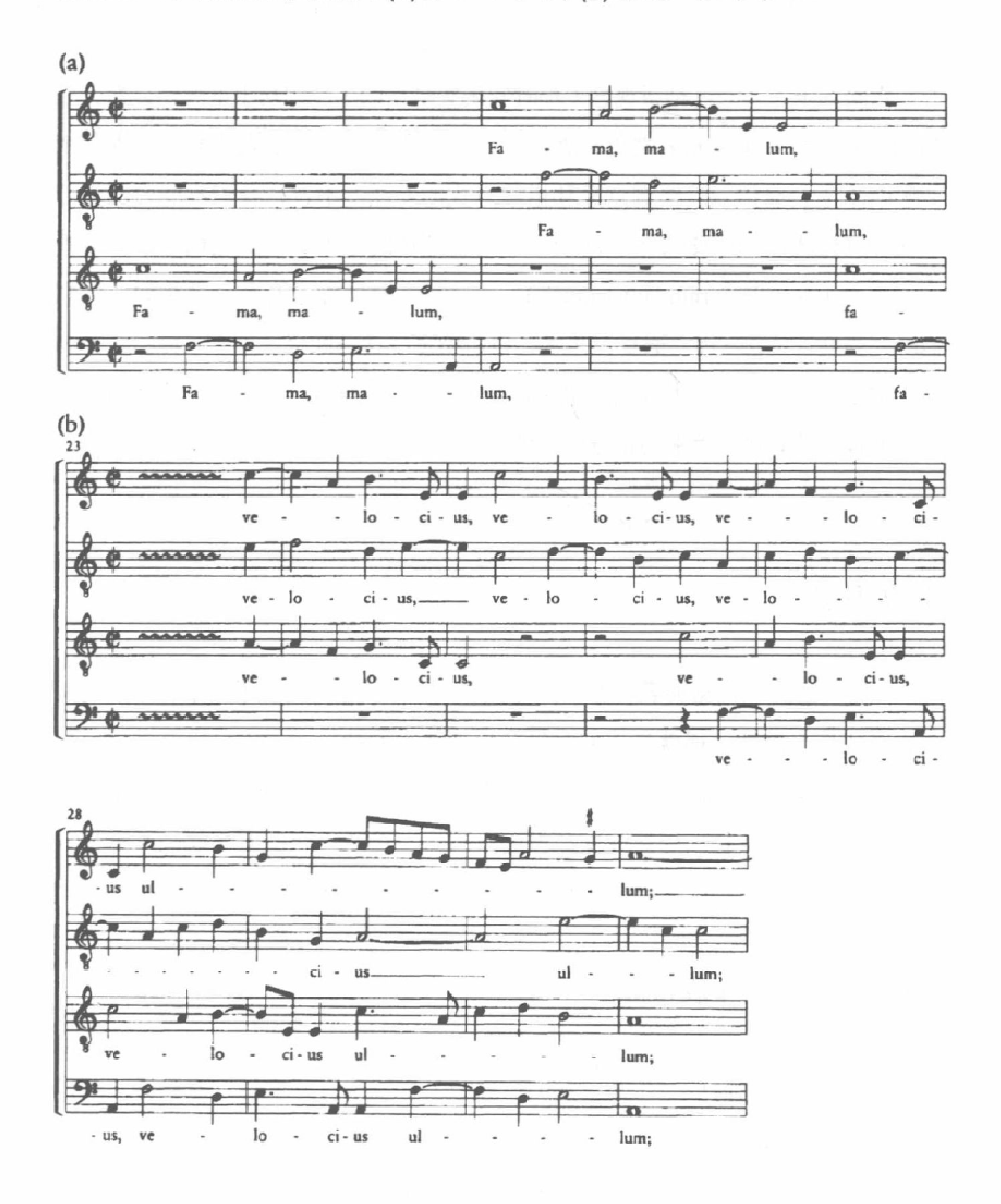
图20-1　萨沃纳罗拉《对诗篇50的冥思》节选，作于1498年

抗梅迪奇政治纲领的经文歌，也使若斯坎–萨沃纳罗拉作品中包藏的讯息变得更加显著。

若斯坎《流言》

若斯坎基于维吉尔《埃涅伊德》[*Aeneid*]——这是十六世纪作曲家非常钟爱的文本资料——的节选文本谱写了经文歌《流言》[*Fama malum*]，其中包含了一处值得称道的“绘词”[word painting]笔法。这首经文歌以一个宽广豪迈的动机开始，它的每次陈述都有三个小节的跨度（谱例20–4a）。该动机于第23小节在“velocius”[迅捷]一词上再次回归，对于这个字眼，若斯坎的回应是在最高声部和支撑声部中将这个动机的速率加快一倍，并在支撑对位声部中整体削除它的后一半（即下行五度之后）（谱例20–4b）。这个加速的动作还被另一个笔法所渲染，即让该动机错开强拍，其效果犹如匆忙的切分音。

谱例20-4：若斯坎《流言》：(a)第1—7小节；(b)第23—31小节



若斯坎对“velocius”[迅捷]一词的音乐化处理虽然微不足道，但它预示了一种将在本世纪稍后的时间里大行其道的理念：即尽可能贴近字面并务求生动地表现文本中字词的含义。由于结合了亚里士多德的艺术观——“艺术应模仿自然”，这种绘词法成为了十六世纪牧歌创作的美学支柱。 278

人文主义的影响

指向词乐关系的这种新观念（那时它确实是新的）应归功于谁呢？显然，应归功于人文主义思潮和人文主义者。本章审视的三首经文歌无不导源于人文主义影响下人们对语言、语词意义和措辞方式的专注。不过，我们不能只因为若斯坎和其他人转向了维吉尔和新拉丁语诗篇这样的文本，就把他们的经文歌看作“人文主义音乐”[humanist music]。这些经文歌实际上有多种风格源头，它们既完美展现了法-佛兰德复调艺术，也沾染（尽管是间接性地）了源自意大利的人文主义影响。实际上我们不妨说正是法-佛兰德复调艺术与人文主义者渴望表现歌词和情感这一诉求的相遇，才催生了十六世纪最伟大的音乐。

卡农手法
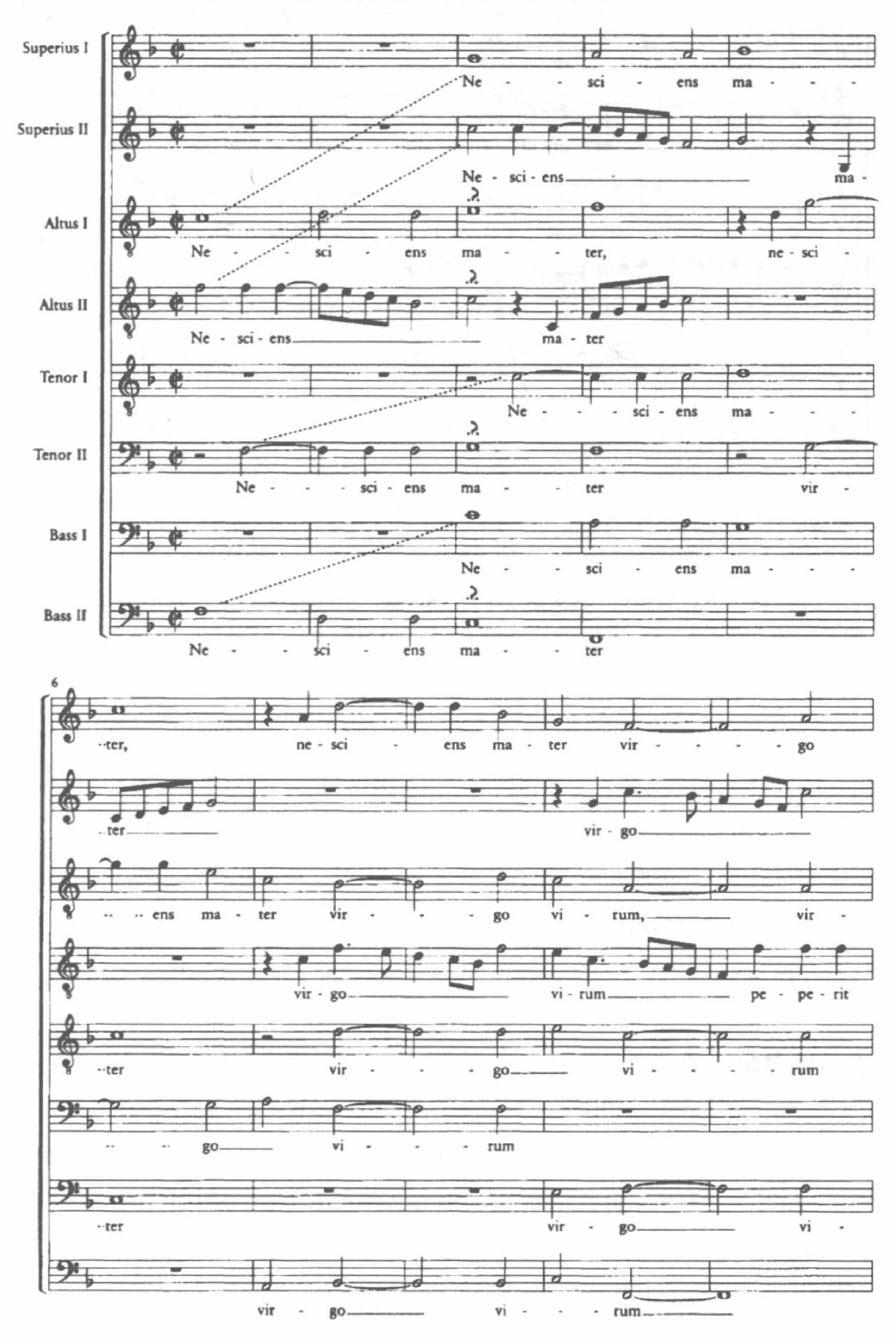
如果说有什么证据能表明若斯坎时代的法-佛兰德作曲家不同于音乐上的人文主义感伤者的话，那就是他们对复杂复调技术的持续运用。尽管这种偏好如今表现为随心所欲地运用模仿，但也并未排除对严格卡农手法的醒目而卓绝的使用。我们可以从让·穆顿和安托万·布吕梅尔这两位作曲家（他们时常被大师们的阴影所遮蔽）的经文歌中看到他们运用卡农的精湛技艺。
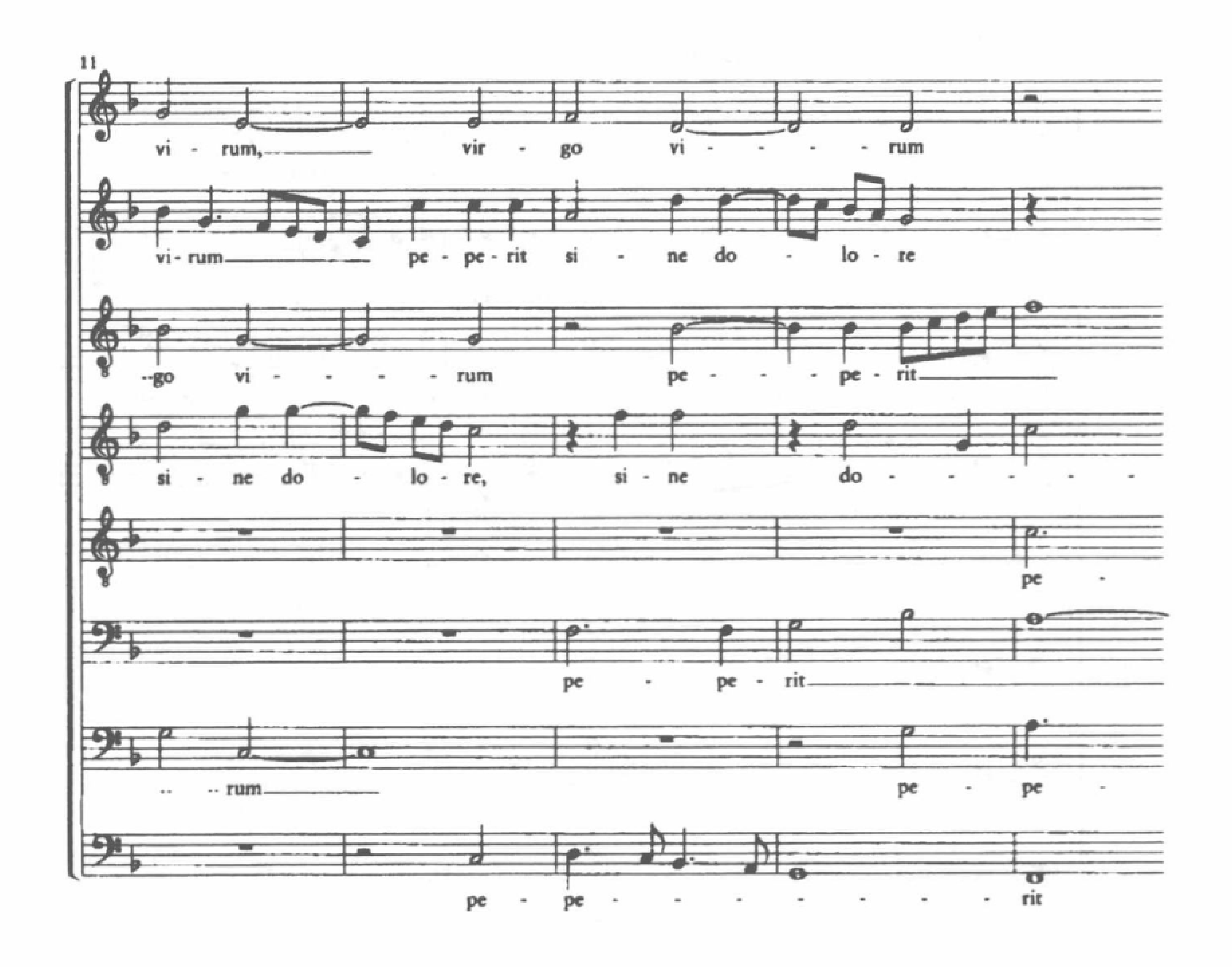
穆顿笔下的四重卡农

穆顿生命中的最后二十年（1502—1522）在法国宫廷度过，身份是“驻廷作曲家”[official composer]。他在这里曾教过一位法律专业的学生学作曲，这位学生日后对于将法-佛兰德遗产留给下一代发挥了重要作用，他就是——阿德里安·维拉尔特[Andrian Willaert]。穆顿对卡农手法格外痴迷，甚至将这一手法提升到掌控作品全局的地位，就像他的八声部经文歌《未识情郎的贞洁圣母》[*Nesciens mater virgo virum*]中体现的那样（谱例20-5）：

279

谱例20-5：穆顿《未识情郎的贞洁圣母》：第1—15小节





280 这首经文歌以第二支撑声部上的交替圣咏开篇，穆顿采用了四重卡农[quadruple canon]的写法，而且是不间断地从头用到尾。这些声部（在原稿中，直到卡农在临近最后终止处中断以前，都只有四个声部是被记写出来的）唱出了下列四组卡农：一组在两个支撑声部之间，一组在两个低声部之间，一组在第二支撑对位声部和第二高声部之间，还有一组则是在第一支撑对位声部和第一高声部之间。
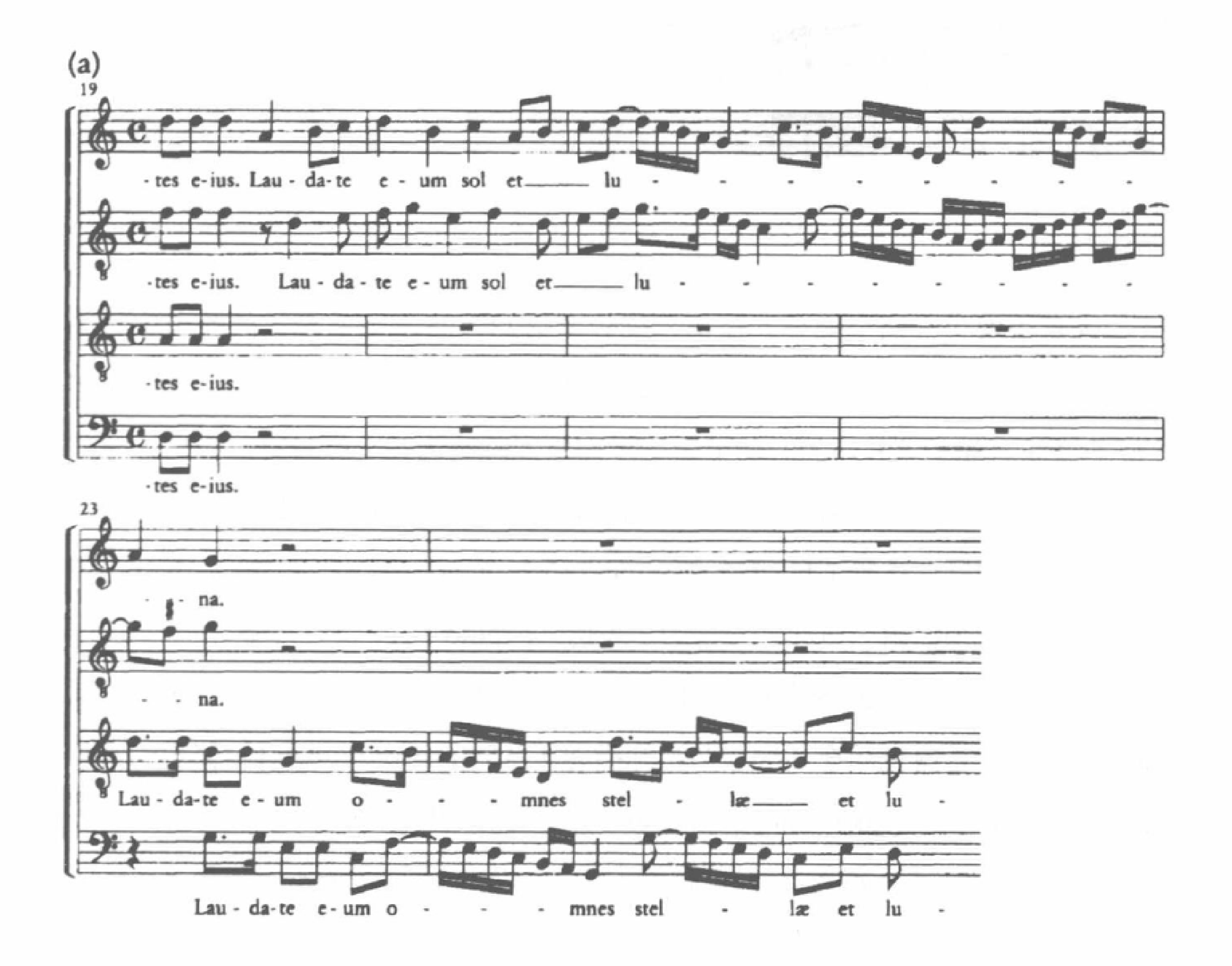
布吕梅尔笔下的“紧致”卡农

这些作曲家身上的夺目迷人之处，并不只是在于同步进行的卡农数量。作曲家间隔不同拍数来施展卡农的技术同样令人难忘。在这个方面，最令人印象深刻的例证莫过于布吕梅尔在《颂赞天宫之主》[*Laudate dominum in caelis*]中间隔微音符写作的卡农。
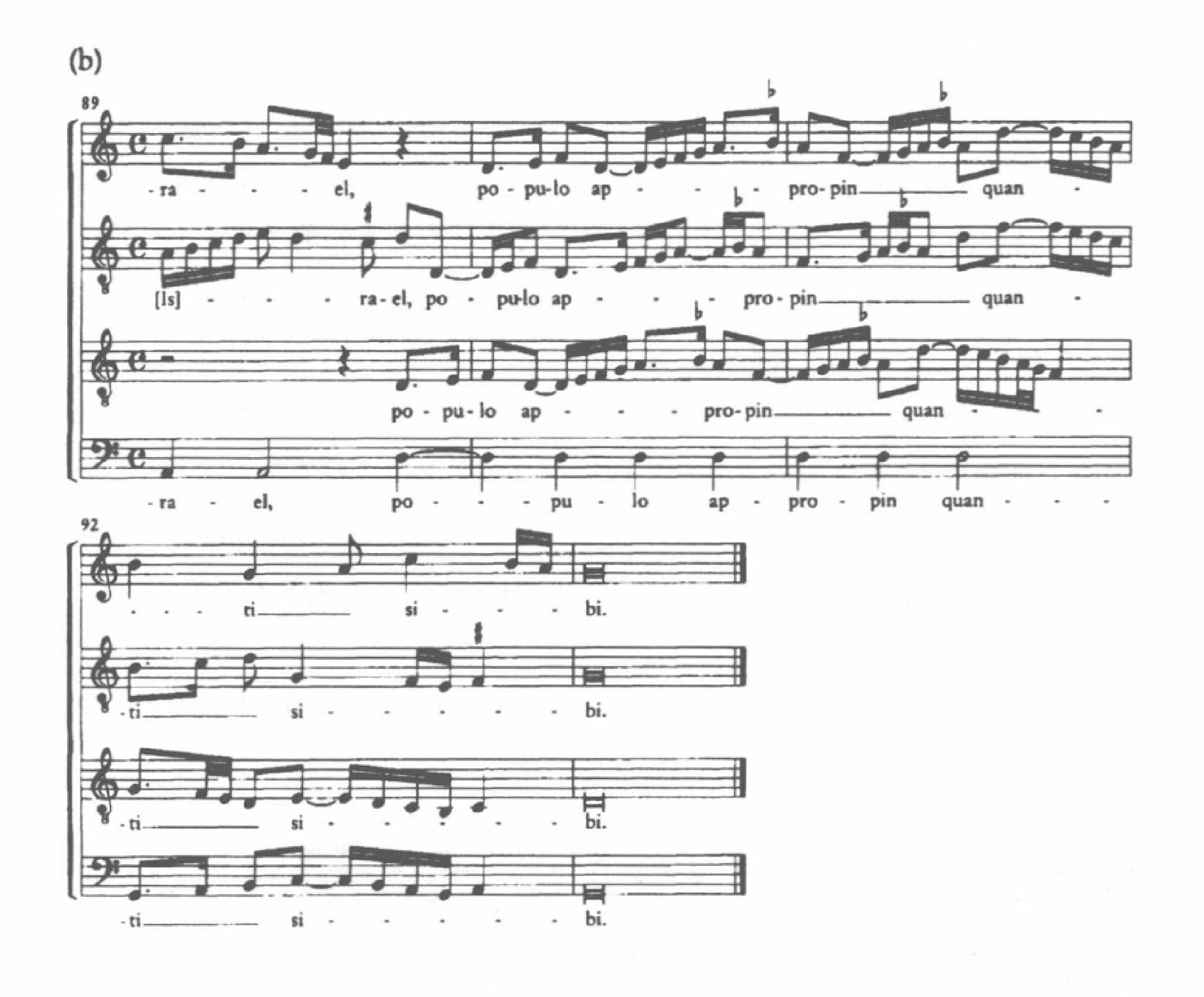
布吕梅尔曾在沙特尔[Chartres]、日内瓦、萨瓦宫廷、拉昂宫廷、巴黎圣母院、（再次回到）萨瓦宫廷等地短期任职，后于1506年在费拉拉宫廷接替了若斯坎和奥布雷赫特的职位，彼时费拉拉宫廷由埃尔科莱之子阿方索掌管。布吕梅尔的终身合约上要求年薪一百杜卡特，外加每年一百杜卡特的圣俸、一处位于费拉拉的房产，以及差旅补贴。直到1510年费拉拉宫廷礼拜堂解散之前，他一直在那里供职，之后便去向不明。

与穆顿的《未识情郎的贞洁圣母》从都到尾使用卡农的情况不同，布吕梅尔的《颂赞天宫之主》是在小篇幅集中运用二声部卡农，并使之与非卡农式的模仿以及饱满的和声织体相交替。卡农出现时其开头部分的模仿间隔通常只有一个微音符[minim]（在此转译为八分音符，谱例20-6），令人猝不及防：

谱例20-6：布吕梅尔《颂赞天宫之主》：(a)第19—25小节；(b)第89—93小节



(b)



282　这首卡农包含两个部分，在第二部分（第23—25小节）开头处的卡农只间隔一个倍短音符[semibreve]（在此转译为四分音符），随后通过将答句[answer]（位于最低声部）第五音的时值缩短一半而将间隔改为一个微音符。最后，我们禁不住要好奇，这些卡农是否还隐藏有一丝象征意义：第19—25小节的两个卡农有没有可能分别代表了日/月[sol et luna]和星/光[stellae et lumen]？第89—93小节卡农中附加的第三声部是否是为了表达“pupulo”[民众]一词?

这一时期的卡农最令人难忘的地方在于，它们的出现往往如信手拈来一般毫不费力。尽管奥克冈在《次分节拍弥撒曲》[*Missa Prolationum*]中使用的同步定量卡农[simultaneous mensuration canons]一定能引起这代人的注意（正是他们给这部作品起了这个名字），但穆顿笔下四重卡农的运行却毫无炫耀之感。这或许正是两代人的“代沟”所在：在1450和1460年代那些于我们而言有些故弄玄虚的浮夸技巧，到了1500年前后转变为了纯粹的精湛技术。

象征手法

音乐中的象征手法，无论在十五、十六世纪还是其他时代，都有许多不同的形态和尺度。有时这些手法显著得易于听辨，正如我们在伊萨克的《泪水枯干何为继》中所听到的那样，而也有些时候却又非常隐晦，乃至引发争议——这些象征符号究竟是作曲家本人的念头，还是我们的想象。

在若斯坎时代的音乐中，不可听的那种象征手法以多种伪装形式出现。在此我们只论及两种：一种是唱名象征法[*soggetto cavato dalle vocale*]，即通过抽取人名或其他名字中的元音组成唱名音节进而构成音乐动机来投射象征意义；另一种是数字象征法，其象征意义取决于所用的希伯来字母代码，更具争议性。

唱名象征法

如我们在第十八章里所见，当提及若斯坎的《赫拉克勒斯·迪克斯·费拉拉弥撒曲》时，唱名象征法的运用导致产生了一个象征费拉拉公爵名字的动机。唱名象征法在若斯坎另一部经文歌——《无双贞女》[*Illibata Dei virgo*]中的运用更微妙难懂一些，其玄机首要且主要地在于第一段以离合诗[acrostic]的方式隐藏了作曲家的姓名：

Illibata Dei virgo nutrix,
无双贞女，勤侍上帝之侧，
Olympi tu tegis o gentrix,
比之奥林匹亚众神，如王母般尊崇显赫。
Sola parens Verbi puerpera,
创世伟业，汝功居半。
Quae fusty Evae reparatrix,
拯救夏娃之堕落，
Viri nefas tuta mediatrix,
裁度男性之罪恶。

Illud clara luce dat scriptura,

光耀圣典，功绩昭然。

283 Nata nati alma genitura,

汝为人类之源，(令世间千秋万代永繁衍。)

DES, ut latex musorum factura

更创美妙音律，播扬人间，

Praevaleat hymus, et sit ave,

缪斯赞歌，当广受顶礼，

Roborando sonos, ut guttura

发自喉舌，回响天边。

Efflagitent, laude teque pura

我等在此伏乞，以纯心之赞美，更兼——

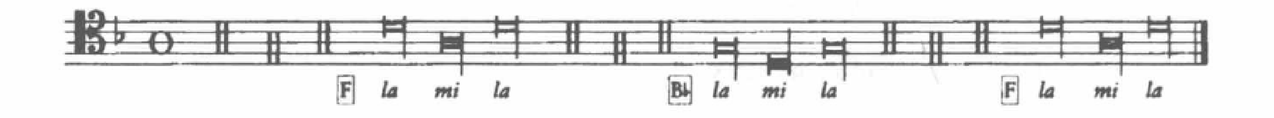
Zelotica arte clamet ave.[1]

艺术之热忱，对汝称颂不已。

[译注：译文保留了原诗的韵式。至于原诗以“藏头”形式影射若斯坎名字的“玄机”，在译文中改为“藏尾”形式，即以“梭波”“衣欺”“言前”三个声韵，来契合于“若”“斯”“坎”三字的韵声。]

与离合诗句体现的字面意义相去甚远，这是一首名副其实的敬奉圣母的诗篇。若斯坎运用了唱名象征法来建构这首经文歌，这个唱名动机照例出现在支撑声部上，在此采用了固定音型模式（谱例20-7）：

谱例20-7：若斯坎《无双贞女》：支撑声部上的唱名（出自第一部分）



1. 这首诗的英译者是William S. Heckscher和Virginia Callahan，其译文高明而巧妙地保留了离合诗的象征性。译文可见于Antonowytsch, “Illibata Dei Virgo”, 558—559。

考虑到其调号为一个降号，六声唱名音阶应该在（原位）C音、F音（柔性）、G音（刚性）上建立，然后级进一步到F音、B♭音、C音上，全部这三组六声唱名序列被移低了一个五度。于是d^1—a—d^1和g—d—g这两个动机所对应的唱名应当是*la—mi—la*，分别从属于（原位）F音和柔性的降B音上构成的六声音阶之中。那么*la—mi—la*在象征谁？在象征玛利亚[M*a*-r*i*-*a*]！如果对此还有任何怀疑的话，不妨看一看第二部分的第八行就可以打消顾虑了：这句的唱词是"Consola "la—mi—la" canentes in tua laude"，对此可被解释为"宽慰彼以'6—3—6'颂唱汝者，玛利亚"。由此可见，唱名象征法在很大程度上象征了作品的题材内容。

数字象征法

声称作品的结构乃是由数字的象征意义所决定，这是最令象征论怀疑者们厌嫌的，尤其当这些象征牵涉到希伯来字母代码时。然而那些数字通常就是以那种方式存在的，坚持认为它们的存在是巧合，这是对"碰巧"这一常识性概念的滥用。举个例子，并非只有若斯坎的名字以离合诗形式出现在了《无双贞女》的文本之中，[象征手法]也体现在他对支撑声部的唱名的处理方面。"*la—mi—la*"这个三音动机被陈述了二十九次，之后定旋律结束在了一个单音上。如此使定旋律声部总共用到了八十八个音，这个数字正好相当于"德普雷"这个名字中各字母所对应的数字总和："Desprez" (4+5+18+15+17+5+24)。若斯坎于是同时运用了唱名象征（离合诗）和数字象征（支撑声部音符数）两种方式在作品中"署名"。

经文歌的功能

284

弥撒曲的礼仪功能是明确而稳定的，而经文歌与之不同，其功能似乎总是因时间和地域而体现出差异。直到不久以前，有关经文歌用途的大致看法仍然如下：这一时期的许多经文歌都在礼拜仪式（无论弥撒还是日课）中有着确定

的一席之地；这类经文歌经常从相关于某些礼仪的素歌中选取文本，因此一定是在礼仪中用于替换某些文本-素歌的。然而近来却有证据表明，认为经文歌的用途与它所关联的文本-素歌相对应的这一假设并不是必然成立的。反而是像西斯廷礼拜堂的某些十六世纪日记所表明的那样，经文歌（无论其文本如何）是被插入弥撒环节中的“非礼仪性”装饰性成分[extra-liturgical ornament]，类似于一种填充物，通常被安插在献祭仪式[offertory]、举扬圣体仪式[Elevation of the Host]、圣餐仪式[communion]或礼成环节。

即便那些引用了日课圣咏旋律和文本的经文歌（如穆顿的《未识情郎的贞洁圣母》），也可以安插到弥撒进程中。这种交叉混搭的用法也可用于节日期间，于是西班牙作曲家克里斯托瓦尔·德·莫拉莱斯[Cristóbal de Morales]基于一首耶稣圣体节交替圣咏写成的一首经文歌，也被挪用到了圣周四弥撒仪式中的献祭环节使用。因此，经文歌游离于多种仪式语境的内外，这一属性自然导致了许多基于释义性[paraphrased]或摘引性[centonized]（亦即混成性）文本的作品。由于经文歌并没有特定的仪式目的，因此无论它所用的文本原本与什么礼拜仪式相关（甚或无关），都不会构成什么妨碍。

最后还需提到的是，经文歌也可以毫不违和地应用于其他情形中，例如：一、与圣母崇拜有关的经文歌，可于晚祷之后在圣母礼拜堂演唱；二、一系列经文歌可被组编成套（在米兰尤其多见），称为“弥撒经文歌集”[*motetti missales*]，其中的曲目可被用作弥撒仪式中多个部分的替代品；三、经文歌也可用于晚餐期间或晚餐之后，在1520年的某个场合，喜爱音乐的教皇利奥十世——若当时的技术条件允许，他或许走哪都会带个“随身听”——在晚宴餐桌旁聆听了若斯坎《万福圣母》[*Salve regina*]的演唱，于是他将自己的两大嗜好（音乐和美食）一并消受了；四、如我们在第十七章中讲到的那样，经文歌也可用于器乐合奏。

经文歌其实无时无刻不出现在私人宅邸，这种灵活性使它注定成为了十六世纪最受欢迎的宗教音乐体裁。

第二十一章
编订一首尚松：配置歌词

前文考量了若斯坎三首经文歌中的词乐关系，在此我们将要对比斯努瓦的尚松做同样的考察，但要改换一个视角，转而去关注词和乐彼此最初是怎么样适配的。我们这样设问似乎显得怪异，因为我们认为，唱词音节与旋律音符的关系就是从蒙特威尔第到舒伯特再到斯特拉文斯基（或许再回溯到格里高利圣咏，以便弄清楚这个问题）声乐作品中体现的那种关系，作曲家已清晰标示了二者的关系。 286

然而遗憾的是，这些我们已然习以为常的词乐关系概念却并不适用于十五、十六世纪的大部分音乐。哪怕粗略扫视一下出自《第戎手稿517号》或《梅隆尚松集》收录的《全心为你》便会发现，抄谱员全然无意使唱词音节和音符之间形成精确对应的关系。这是“常规”而非“例外”。实际上，由于在这首尚松中常常看不清楚哪行诗词对应哪个乐句，所以它所反映的问题要比其他作品更多一些。它似乎是要把匹配词乐关系的任务（就像要添加谱面上没写的变音记号那样）留给表演者，因此在将比斯努瓦的尚松编订成一个现代版本时，我们必须全神贯注于如下一个或可被认为是最令人丧气的事情——弄清楚如何为它配置唱词[text underlay]。

诗歌

只有当我们充分熟悉了一首诗歌时，才能去考虑有关配置唱词的任何问题。下面就是这首诗出现于《第戎手稿517号》中那个潦草至极的手抄本时的版本：

1. A vous sans autre me viens rendre,

全心为你，我誓尽忠责。

2. Il m'est force qu'ainsi le face;

如神差鬼役、不可逆违。

3. A ce me contraint vostre grace,

汝之恩慈，不容愧对。

4. Qui tant est belle, double et tendre.

汝之柔美温和，使我甘受驱策。

5. Vueillez vo pitié condescendre

敬请多怀隐恻，

6. Envers moi qui de prime face

因我对你，一见倾心终无悔。

7. A vous sans autre me viens rendre,

全心为你，我誓尽忠责。

8.Il m'est force qu'ainsi le face.

如神差鬼役、不可逆违。

9. Le vous dire n'ose entreprendre,

不曾对你坦白，我久怀之心结，

10. Jamais en moi n'est tant d'audace;

不曾鼓起勇气，直言而无畏。

287

11.Ne au moins prétendant entre en grace

只求慈悲慨允，我为你添荣增辉，

12. En tant que honneur se [pout] estendre.

使你永葆高节。

13. A vous sans autre me viens rendre,

全心为你，我誓尽忠责。

14. Il m'est force qu'ainsi le face;

如神差鬼役、不可逆违。

15. A ce me contraint vostre grace,

汝之恩慈，不容愧对。

16. Qui tant est belle, douce et tendre.[1]

汝之柔美温和，使我甘受驱策。

（在《梅隆尚松集》中，第三行的最后一个字是“face”，而第十二行的倒数第二个音节是“peult”。）

这是一首直白明了的四行体回旋诗，尽管其第5—6行的短诗节与第7—8行短叠句是连在一起的，由此使得那只有一行的叠句在中间出现时显得较为服帖。此外，每行诗句的首字母组成了一首离合诗性质的词组——“A IAQVELJNE”[致雅克琳]，于是这首《全心为你》属于比斯努瓦诸多“雅克琳歌曲”[Jacqueline songs]中的一首（参见第十四章）。

音节划分法

在对词乐关系进行匹配之前，我们必须根据音节划分法[syllabification]对每行诗句做音节拆分。对于叠句部分可拆解如下：

A vous sans au - tre me viens rien - dre,

Il m'est for - ce qu'ain - si le fa - ce;

1. 英译文引自 Perkins & Garey, *The Mellon Chansonnier*, 2: 364—365。

A ce me con - traint vos - tre gra - ce,
Qui tant est bel - le doul - ce et ten - dre.

在法语诗歌中，所有以不发声的“e”结尾的音节都需要被读出声音，但整句结尾的无声音节“e”并不作为音节来计算。而且，前一个单词末尾的元音和下一个单词开头的元音，合起来只能按一个单音节计算（例如第四行出现的“doulce et”两个词总计只能算包含两个音节）。如此一来，每一行诗句都正好包含八个音节。我们可以按照同样的划分法将其余的诗行进行拆分。

理论家及其规则

说来也怪，关于唱词音节和音符如何匹配这个问题，在十五世纪里竟然没有一个可供参考的公论性表述。这种情况到了十六世纪发生了彻底的改变。在1530年代初期，理论家们提出了各种配置唱词的规则。其中有四位理论家——他们中没有一个是在专门探讨这个问题——的著作最有典型性，分别是：兰弗兰科[Giovanni Maira Lanfranco]发表于1533年的《音乐的活力》[*Scintille di musica*]；维琴蒂诺[Nicola Vicentino]发表于1555年的《适用于现代音乐实践的古代音乐》[*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*]；扎里诺[Gioseffo Zarlino]发表于1558年的《和声规范》[*Le istitutioni harmoniche*]；斯托克尔[Gaspar Stocker]约发表于1570年的《口头音乐》[*De musica verbali*]。斯托克尔的相关论述尤其有趣。从历史与风格两方面着眼，他将自己的规则分为两类，一类应用于当代作曲家（指维拉尔特及其后辈），一类应用于“古代”[antichi]作曲家（指若斯坎一代），继而他又将这两类规则各自划分出“必要规则”[obligatory]的和“非必要规则”。

288

这些规则读来令人如坠云雾：有些是关于歌手的，其余则是关于作曲家的；不同理论家的见解有时相互抵牾，甚至在同一篇文献中也会出现自相矛盾的规则描述，而且似乎有多少规则，就有多少例外。最令人困惑的是：在这些十六世纪理论家所说的规则中，有任何一种适用于1450年代出自比斯努瓦之手的尚

松吗？对此，只有在极端谨慎的情况下，我们才能做出肯定的回答。有些规则仅仅是常识性用法，例如说要将第一个唱词音节与第一个音符匹配。另有一些则是重温了圣咏的创作和演唱规则，例如一个“并联音符”[ligature]——它在一定程度上相当于圣咏中的一个纽姆符号[*neume*]——只能负载一个音节。此外，兰弗兰科（四位理论家中的辈分最长者）似乎并无意作为审美-风格上的激进改革者，理论家之间的共识多于分歧的这一事实表明，似乎已然存在一个久已确立的传统。说到底，若没有这些理论家的著述，我们对此将一无所知。

以下七条规则出自兰弗兰科的著作，现按原著所排次序罗列如下：

一、对文本所做的语义划分，应能对应于乐句的终止式。

二、每个独立的微音符（我们在译谱时用四分音符）或时值更长的音符均须有属于自己的唱词音节。

三、一个并联音符通常最多对应一个单音节。

四、跟在附点微音符之后的半微音符[semiminims]（译谱时用八分音符）通常不对应唱词音节，在它后面所跟的音符也不配以音节。

五、在一连串的半微音符中，只为第一个音符配上一个音节，这个音节随后被这一串音所支持，直接进入这串音后面的那个音。

六、如果音符比音节多，通常在倒数第二个音节上采用花唱，末位音节配以最后一个音符。

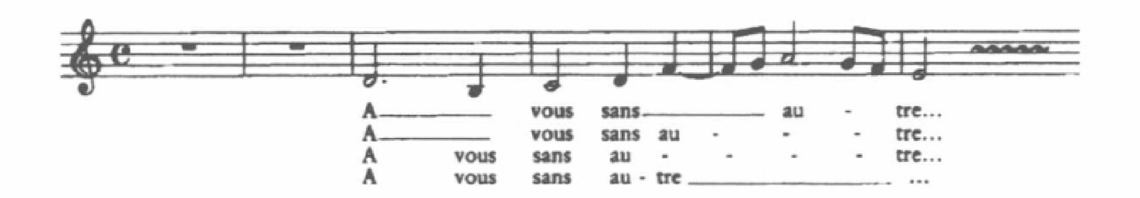
七、如果有足够多的音符可用，则唱词可被重复演唱，但被重复的唱词自身在语义和句法结构上要相对自足完整。

比斯努瓦的尚松

为旋律配置唱词是一项艰苦费时的工作。为了发掘比斯努瓦内心所想以及十五世纪歌手实际所做，在配置每一个音节时，我们都需要提出问题并拿出解决方案。在这么做的同时，我们还必须牢记一件事：所有问题的解决方案都不是唯一的。认为我们能找到唯一最佳的方案，这是狂妄自负的心态。即便在最好的时候也有一些参数是可以留给歌唱者自己处理的。

289 谱例21-1显示了为第一行头五个音节——“A vous sans autre”[全心为你]配置唱词的四种不同方式，这几个音节可能是配在最高声部第一乐句下方的。
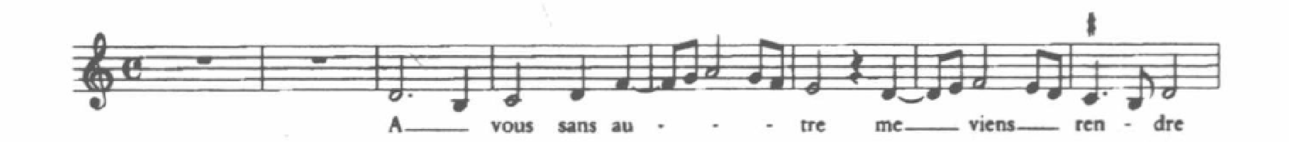
谱例21-1:《全心为你》，最高声部，第1—6小节



其中没有哪一种配置方案是不触犯兰弗兰科所说规则的。如果我们想遵照规则六，为倒数第二个音节安排一段花唱，并把最后一个音符留给末位音节，那么我们就会触犯到规则五有关“禁止为一连串半微音符（在此有一对）之后的第一个音符上配置新音节”这项规定。对于这个问题没有解决方案，因为每一种方案都是在一个半微音符之后配置了至少一个新音节（参见规则四）。实际上，避免这个问题的唯一办法是把这五个音节配在头五个音下面，而这样以来，音乐性就会变得很贫乏。

谱例21-2选择了为第一乐句配置歌词的其中一个方案，谱例中的最高声部持续到了第8小节的终止式位置：

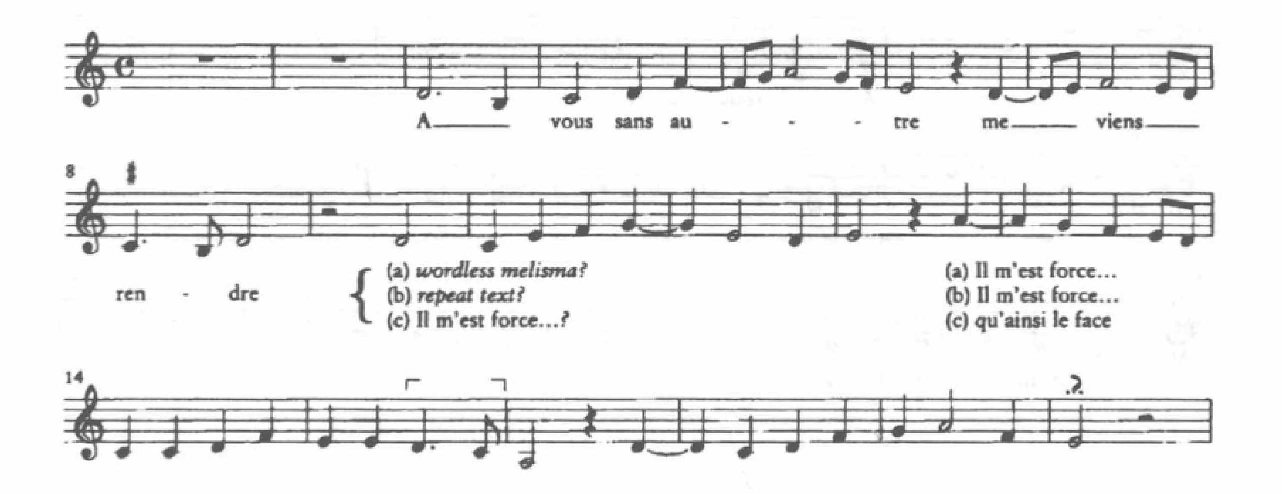
谱例21-2:《全心为你》，最高声部，第1—8小节



这个方案直截了当，其他方案都行不通。

尽管如此，当我们处理第三乐句（始于第9小节）时还会碰到一些问题，为了深刻理解这个具体问题，我们必须考虑一下第二行诗句，并观察延伸到半终止处的最高声部（谱例21-3）：

谱例21-3:《全心为你》，最高声部，第1—19小节
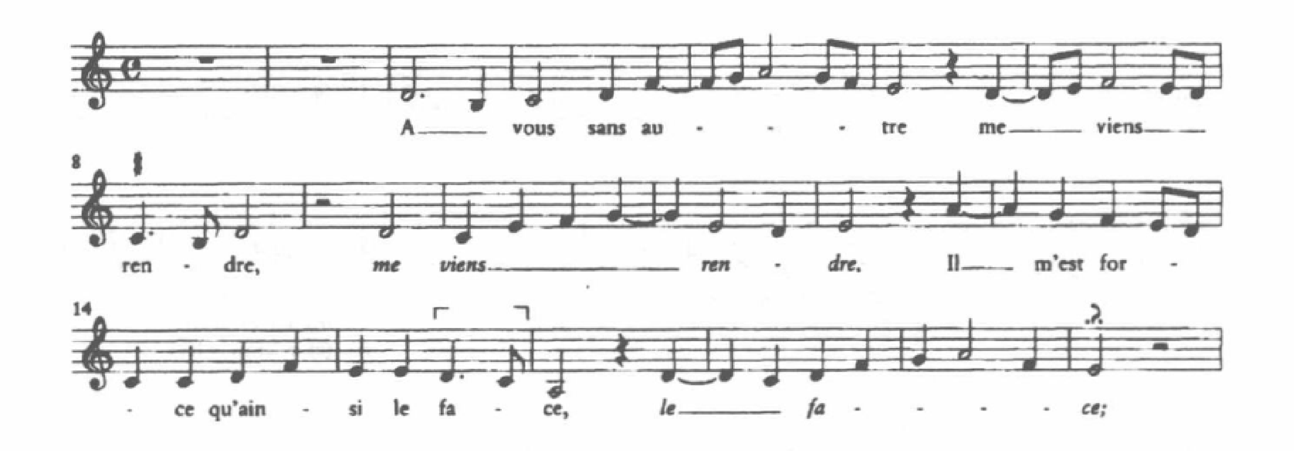


诗歌的头两行包含了四个意义相对自足的“半行”诗句，而这四个“半行”却需要对应于五个乐句。我们应该在第9小节引入第二行诗句吗？还是要把第一行诗句一直延伸到第三乐句，把第二行诗留给第12小节末拍上出现的乐句？在第9小节引入第二乐句的好处在于，可以使第一行诗句带着总结意味结束在主音“d^1”上，这是十五世纪许多尚松的一个显著特征，这样做的话，语义和音调的终止就可以精确对应。 290

另一方面，如果把第二乐句留到第12小节再引入，就可以使该乐句始于最高声部与支撑声部之间的模仿处，就像叠句中的其他三行诗句所做的那样。毕竟《第戎手稿517号》和《梅隆尚松集》的抄谱员都是在第12小节的“a^1”音下方引入第二乐句第一个字的——尽管这两位抄谱员都不十分注意音符与音节之间的匹配关系，他们似乎更注意诗行与乐句之间的总体对应关系。

在结尾处，最适合的做法是将第二乐句一直延迟到第12小节再出现，这么做似乎有充分的理由。于是在这个当口我们又面临一个选择：第三乐句是应该干脆在“dre”这个音节上开始花唱呢？还是应（像兰弗兰科以及其他理论家所说的那样，参见规则七）重复第一行诗句的最后一部分，并确保被重复的字句具有相对完整的语义呢？同样，对此也没有必然的正误方案。谱例21-4显示了为前两行诗句完整配置唱词的其中一种可行方案：

谱例21-4:《全心为你》，最高声部，第1—19小节



下一步是完成对叠句中第三、四诗行文的配置。第三诗行始于第20小节最高声部的第2音，而第四诗行则始于第32小节的“e^1”音上。

在配完叠句部分的唱词后，我们接下来要处理短节诗[short strophe]（第5—6诗行）和长节诗[long strophe]（第9—12诗行）了。最通用的做法是遵照叠句里各音节的配置方式来逐个配置这些诗的音节。虽然这种做法屡试不爽，而且也最为简便，但如果我们在此这么做，就又会碰到问题。不幸的是，《全心为你》是一首较为特别的回旋歌，其叠句对应的诗、短节诗、长节诗并不总是在同一个音节后做韵律上的停顿[caesura]（以便将该诗行拆分为语义上自足的若干小单位）。如果我们在叠句第一诗行与长诗节的对应部分做一个对比便会发现这个问题：

291

A vous sans au – tre / me viens rien – dre

Le vous di – re n'o – se / en – tre – pren – dre

在叠句第一诗行中，第5个音节之后的停顿保留了整行诗句的语义感，而如果在长诗节里相应位置的音节上停顿，就会破坏整行诗句的语义感。在此，我们必须要么收紧第一乐句下面的六个音节（经过“n'ose”），以免过早纳入“entreprendre”一词中的元音，要么只能暂时“戏弄”一下“雅克琳”，让“n'ose”一词延迟出现，只为第一乐句配上四个音节“Le vous dire”，而把后面五个音节整体“打包”后置于第二乐句中。前一种方案似乎更为可取，但不论采用哪种

方案，这两行诗的音节都不能被配置在相同的音符之下。

仅仅是把文本配到最高声部上就已经够麻烦了，然而我们还要决定，是否只在这个声部上配词。如果不是，那我们在为其他声部配置歌词时也还要遇到同样的问题。

如果说在编订十五世纪世俗歌曲时有什么方面使我们感到力有不逮、焦头烂额，那一定就是歌词的配置。可以确定，有些编辑直接回避了这项工作，毕竟，即使某个音节在这个版本里唱一个音而在另一个版本里唱两个音那又有多大关系呢？我们如何知道比斯努瓦的想法呢？一位十五世纪歌手在表演时又会怎么做呢？我们无需要任何辩解，而是应该坦言对此一无所知。一个好的编订版本不啻为这位编辑的一次“表演”。就像我们在聆听比斯努瓦歌曲的表演时不希望只听到歌唱者嘟囔不清的发音那样，我们也不希望一个乐谱版本在编订时完全忽略歌词配置问题。

第二十二章 弥撒曲中的延续与变革

293 如我们在第十一章所说，十五世纪第三代季见证了弥撒音乐的涌现，此时这个体裁带着巨大的能量和高度聚焦的导向感在迅速扩展。基于定旋律谱写的常规弥撒套曲处于这一运动的正中心。回顾起来，定旋律可以呈现出多种“伪装”形式：它可以是一条逐音借用来的曲调而只是将音符时值拉长放慢；也可以是一条操控了节奏的既在曲调，比如对音符时值进行扩充、紧缩，或改换节拍度量方案；还可以被移位[transposed]，被头脚倒置[unside down]，或是被首尾逆行[retrograde motion]；或是以装饰音加以或繁复或轻盈的修饰。此外，基于一首既在三声部尚松写成的弥撒曲，所被引用的也可以是该范本的整个复调织体，尽管最终只有某个声部成为核心素材而其他声部则成为结构性的辅助框架。

若斯坎那代作曲家持续培育这一传统，但他们也写作基于如下两种原则的弥撒曲：一、即使只用一条既在旋律（如一首圣咏）作为弥撒曲的根基时，渗透性模仿这种新的手法也会在支撑旋律声部上将之拆解为结构性骨干，并（带着旋律上的装饰）投射到其他声部，这种弥撒曲常被称为“释义弥撒曲”[“paraphrase” Mass]。二、当采用既在的复调织体作为弥撒曲的根基的写法出现时，作曲家转向了同时代的经文歌曲目取材，并将某些出自（各声部平等参与的）模仿性复调织体的单个动机转型为了弥撒曲中的结构性支柱。作为其结果的“仿作弥撒曲”[parody (imitation) Mass]将会成为十六世纪最受欢迎的弥撒曲类型。渗透性模仿（须被视为若斯坎一代人最重要的风格创意）由此对弥撒曲产生了深远的影响，无论是在表面风格上，还是深层结构上。

处理“先在范本”还有不同于上述选择的其他办法。有些弥撒曲干脆放弃

了写作统一性套曲的念头，而是在每个乐章里使用不同的既在曲调。最后还需提及，某些地方性的弥撒曲类型获得了新的重要性，尤其是中欧的德语国家。

相比于经文歌而言，若斯坎一代人的弥撒曲会给我们以“保守”[conservative]甚或“苍白”[colorless]的印象，缺少其经文歌中具有的那种浓烈的言说性因素[verbal component]，以及在人文主义影响下对文本意义和情感的强调性表达。不过我们似也可以为作曲家辩护：或许是因为他们没有被“荣耀上天之主，祈愿尘世间善者平安”[Glory to God on high, and on earth peace to men of good will]这样的套话所感动？不像在读到（比如说）“请汝为我鸣丧钟，勿让我永堕泪海，幽思成灾”这样的语句时那么感动？另一方面，弥撒曲中没有类似[经文歌中]的炫技性作曲手法——例如对于对位法的精通，处理定旋律时风范独具的创造性技巧，通篇运行的卡农，在大规模结构中的调性控制力，以及将数字象征意义植入音符中的特技。

294

我们将以不同于探讨经文歌的方式来探讨弥撒曲。不是要凸显个别意义上的具体特征，而是要把“镜头”略微拉后一点，以总览弥撒曲所被培育出的多种类型。如果说我们这样做会漏掉某些细节，那我们将通过考察这一体裁的所有变体来进行补偿。

弥撒曲的核心传统

如前所述，若斯坎及其同时代人发展出了三种定义明晰的弥撒曲：定旋律弥撒曲、释义弥撒曲、仿作弥撒曲，这三种类型都衍生自十五世纪第三代季发展出来的技巧。

定旋律弥撒曲与奥布雷赫特

似乎没有哪位作曲家比雅各布·奥布雷赫特[Jacob Obrecht]更乐于延续“如脚手架一般的定旋律弥撒曲”传统。奥布雷赫特生于1457或1458年的11月22日，我们可以从新近发现的一幅肖像画来推算他的年纪，这幅画作于1496年，

标示其年龄标为三十八岁。此外，他写于1488年那首悼念父亲亡故的经文歌《千五百岁》[*Mille quingentis*]在文本中透露出其父威廉·奥布雷赫特[Willem Obrecht]是根特市的一位杰出号手，曾受雇于好人菲利普的勃艮第宫廷，于圣塞西莉亚节[St. Cecilia's Day]（塞西莉亚被誉为音乐的主保圣人）出生。我们对奥布雷赫特在1480年8月以前的生平经历一无所知，然而从这年起直到1505年7月去世期间的经历，我们却很清楚，甚至可以逐月追溯他的行踪。

不同于周游列国的迪费和若斯坎，也不同于维系宫廷的比斯努瓦和奥克冈，奥布雷赫特的生活相对而言没那么浪漫，在活动区域上也相对局限。我们甚至可以说，他的生活有些单调，他曾两度在贝亨奥普佐姆、布鲁日、安特卫普这个三角形区域内打转，这三个地方合起来只有140英里的距离。他只是偶尔才打破这种模式：第一次是去了康布雷主教座堂任职，另外两次是去费拉拉旅行，一次在1480年代，另一次在他生命中的最后一年，此时他接替若斯坎成为了埃尔科莱一世宫廷礼拜堂的乐长（所领薪俸只有若斯坎的一半）。然而他的费拉拉



图22-1　奥布雷赫特的肖像画，出自一位佚名的佛兰德画家之手，作于1496年，藏于沃思堡市肯贝尔博物馆[Kimbell Museum, Fort Worth]
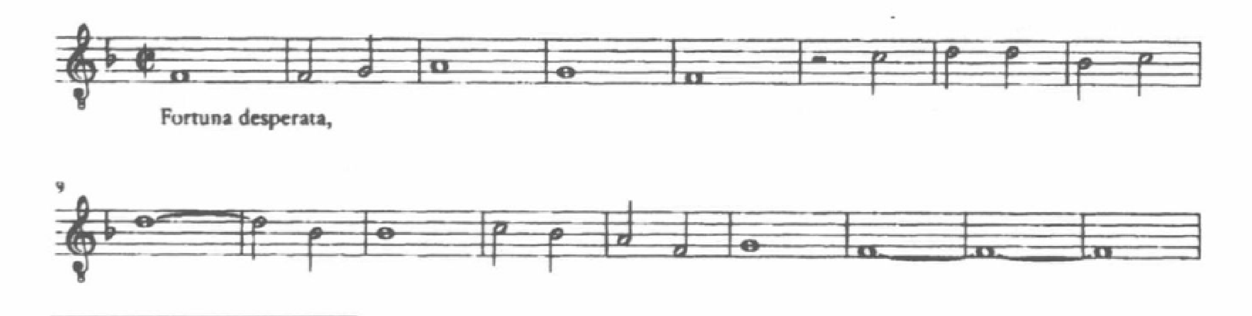
岁月却是在一种酸楚的氛围中结束的：奥布雷赫特在1504年9月接受了这个职位，1505年1月埃尔科莱公爵便骤然离逝世，仅仅两周后，埃尔科莱之子兼即位者阿方索一世便解雇了这位作曲家，奥布雷赫特就在同年7月死于瘟疫。 295

我们只能好奇，身为一名神父并拥有硕士学位的奥布雷赫特为何从未在一个显赫王宫里得到稳定职位，而想来他必定也渴望如此。可以断定，他并非天资不足（尽管确有证据表明他没有一副“金嗓子”），更有可能的是，这要归咎于他那不太容易相处的个性。在奥布雷赫特的职业生涯中时有毁约事件发生，或是请假时逾期不归，或是挪用资金，或是对手下的唱诗班歌童缺少照顾。最后一个问题反映在1485年7月27日的一份档案中，此时奥布雷赫特正在康布雷主教座堂做唱诗班指挥，文件称“已为唱诗班歌童们[新]做好麻布衣服，部门管事告知其主管[奥布雷赫特]称，其本应更尽职守，免使歌童感染疥疮”。[1]
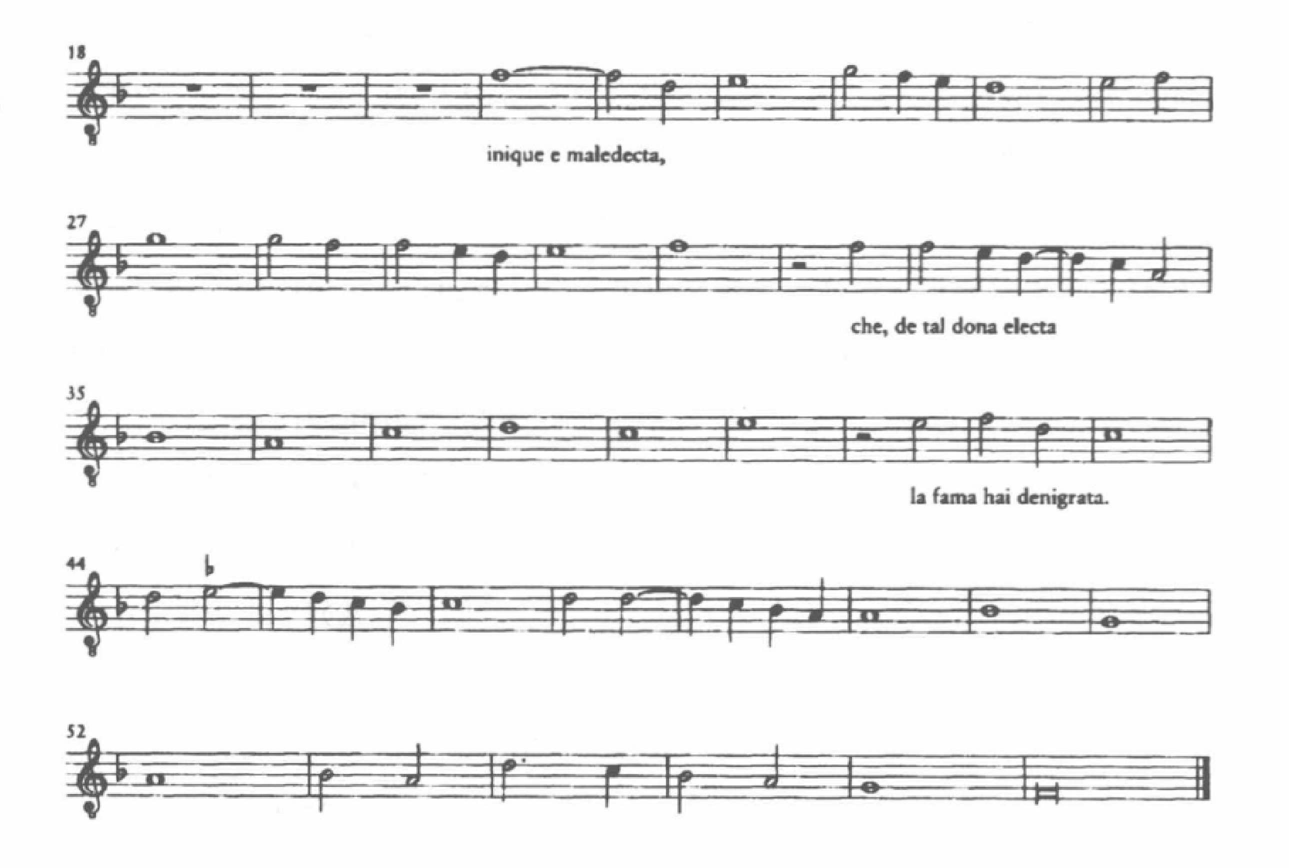
若抛开工作上的玩忽职守和性格上的难以相处不论，奥布雷赫特作为作曲家却享有当之无愧的国际声誉。当廷克托里斯在1480年前后修订《音乐的多重效用》[*Complexus effectum musices*]一书时，曾在书中罗列十五世纪最杰出的作曲家，提到了邓斯泰布尔、迪费、班舒瓦、奥克冈、比斯努瓦……奥布雷赫特，他是同代人中唯一享此殊荣者——而这时奥布雷赫特年仅二十三岁！使他获得如此名望的正是他的弥撒曲。 296

《绝望之命弥撒曲》。写于1490年前后的《绝望之命弥撒曲》[*Missa Fortuna Desperata*]是奥布雷赫特成熟时期的杰作之一，它在主体上基于一首同名尚松（谱例22-1）的支撑声部，这是十五世纪末期最伟大的尚松之一，曾被归于比斯努瓦名下。

谱例22-1：比斯努瓦（存疑）尚松《绝望之命》的支撑声部



1. 转引自 Wegman, *Born for the Muses*, 135。



我们可以在荣耀经和信经（《谱例集》第41曲）中发现奥布雷赫特对定旋律技巧的精通，从中可见他最偏爱的三种技巧：一为截段[segmentation]，在此只出现两处；二为动机逆行[retrograde motion]；三为利用定旋律片段来组建伸张幅度较大的音乐——这两个乐章持续了将近四百五十个小节。

为了理解奥布雷赫特的独创性，我们必须考察荣耀经的一些细节。图表22-1列出了定旋律在支撑声部（在此被置于最高声部之下）上出现和进行的情况：

图表22-1　奥布雷赫特《绝望之命弥撒曲》，荣耀经，使用和不使用定旋律的段落布局

第一部分／第一段（第1—54小节）

4小节	*a2*	不用定旋律（以支撑声部上的“f^1”音作为起始标记）
（第5小节起）8小节	*a3*	不用定旋律

（第13小节起）30小节	*a4*	使用定旋律，（尚松定旋律中）第1—31小节为逆行
（第43小节起）8小节	*a3*	不用定旋律
（第51小节起）4小节	*a2*	不用定旋律

第一部分／第二段（第55—109小节）

12小节	*a3*	不用定旋律（以支撑声部上的“f^1”音作为起始标记）
（第67小节起）30小节	*a4*	使用定旋律，第32—57小节，常规形态
（第97小节起）12小节	*a3*	不用定旋律

第二部分／第一段（第110—163小节）

6小节	*a3*	不用定旋律（以支撑声部上的“f^1”音作为起始标记）
（第116小节起）6小节	*a2*	不用定旋律
（第122小节起）30小节	*a4*	使用定旋律，第1—31小节，逆行
（第152小节起）12小节	*a3*	不用定旋律

第二部分／第二段（第164—218小节）

12小节	*a3*	不用定旋律（以支撑声部上的“f^1”音作为起始标记）
（第176小节起）30小节	*a4*	使用定旋律，第32—57小节，常规形态
（第206小节起）12小节	*a3*	不用定旋律（在结尾最后一个长音符上额外加了一小节）

资料来源：Antonowytsch, “Renaissance-Tendenzen”, 12f。

297　从中可见，这首经文歌共有两个部分，每个部分又包含两个段落，每个段落都有五十四个小节长（乐章末位另加了最后一个小节），而且都是以支撑声部上的“f^1”音作为起始标志；每个段落都以不用定旋律的十二小节经过句[passage]开始并收束，这种对称性格局还进一步反映在声部数量上；每个段落的中间都包含了定旋律陈述的三十一个小节（每次陈述中都包含三小节休止）；在各部分的第一段中，定旋律前一半的逆行陈述都被第二段中定旋律后一半的常规陈述所回应，因此每个第二段都是先前的第一段的镜像。

即便奥布雷赫特止步于此，我们也会钦佩他在总体结构布局上体现的理性思维，而当我们听到信经结尾处时，我们简直会心生敬畏。就信经而言，如果拿它的长度与荣耀经相比，会立刻发现它在某些方面有“首开先河”的性质：这两个乐章都有二百一十八个小节长。与荣耀经相仿，信经也可以被分为各含两段的两个部分，每个段落的定旋律声部都有三十小节长。图表22-2显示了这两个乐章的联系，其中只涉及每段中三十小节长的定旋律：

图表22-2：奥布雷赫特《绝望之命弥撒曲》，荣耀经与信经的联系

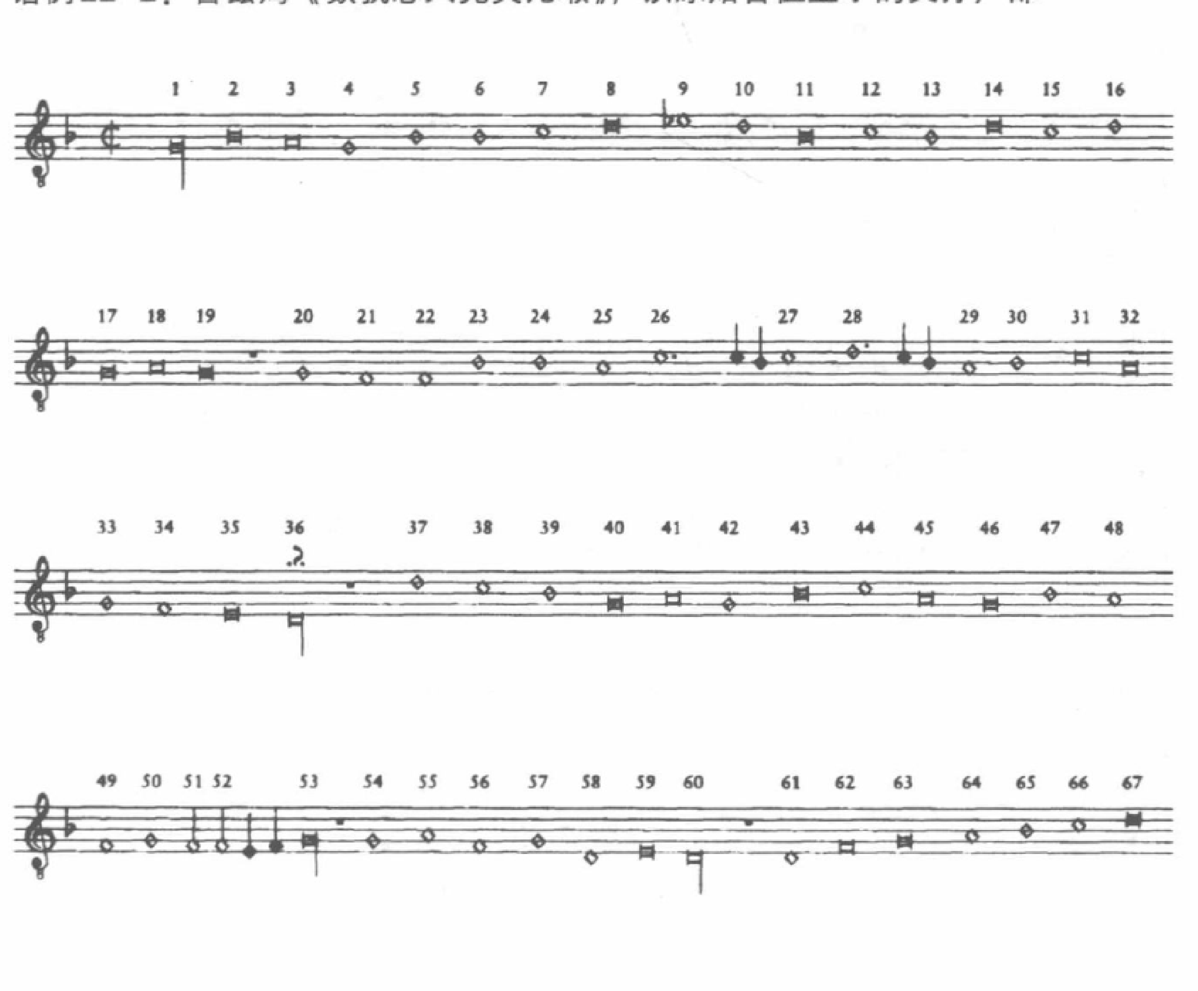
	使用定旋律的段落	定旋律的三十个小节出现的位置
荣耀经		
第一部分／第一段	31→1	10 + 3r[a] + 17
第一部分／第二段	32→57	5 + 3r + 22
第二部分／第一段	31→1	10 + 3r + 17
第二部分／第二段	32→57	5 + 3r + 22
信经		
第一部分／第一段	57→32	22 + 3r + 5
第一部分／第二段	1→31	17 + 3r + 10
第二部分／第一段	57→32	22 + 3r + 5
第二部分／第二段	1→31	17 + 3r + 10

注：a表示三小节休止。

于是，信经与荣耀经整体上构成了回文[plaindrome]关系。这是绝妙的智性化构思，尽管或许不能被听出。 298
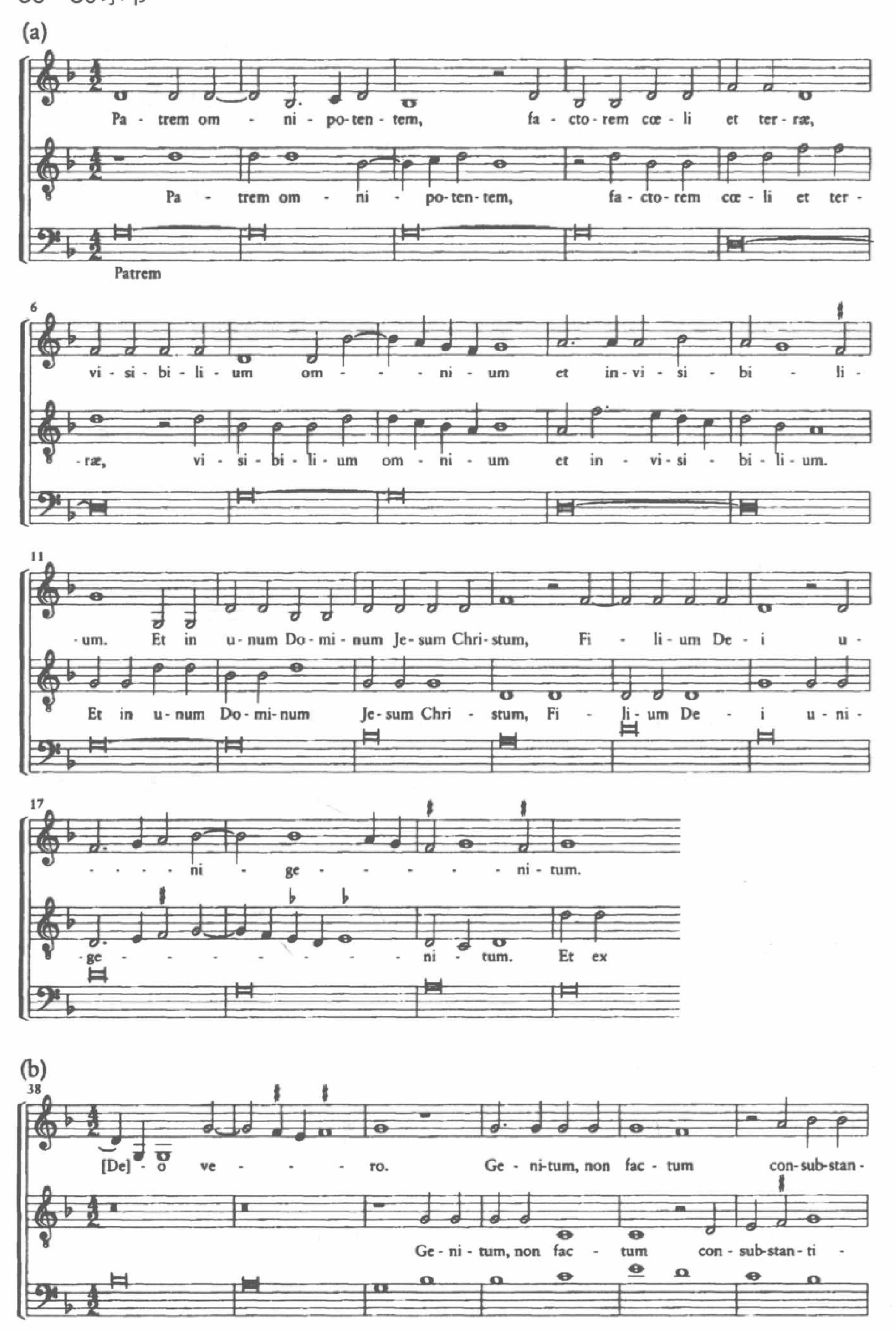
《完美恋人弥撒曲》。如果奥布雷赫特在《绝望之命弥撒曲》中对定旋律的截段式运用是处于宏观结构上的考虑，那么他在三声部《完美恋人弥撒曲》[*Missa De tous biens plaine*]中所用的技巧，便是触及了一种游戏的灵魂。谱例22-2给出了这首弥撒曲的结构基础——吉兹姆[Hayne van Ghizeghem]同名尚松的支撑声部：
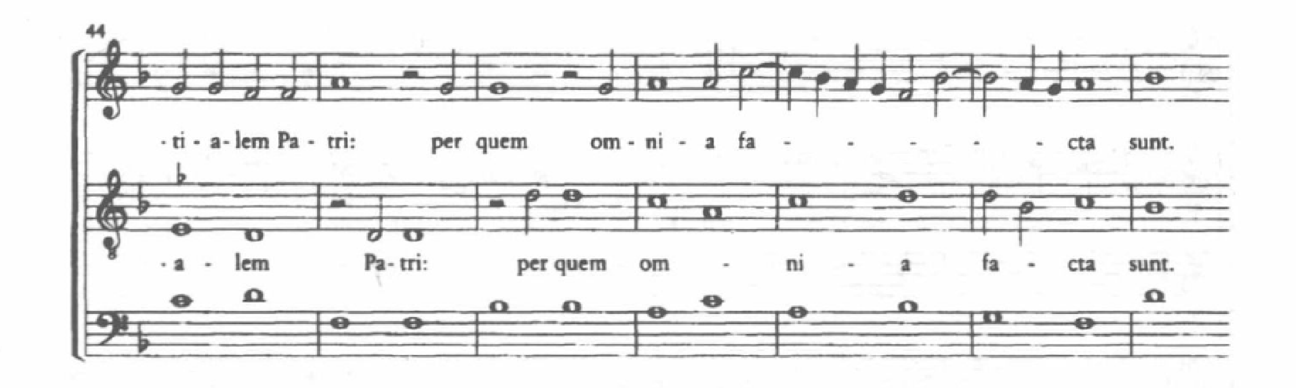
谱例22-2：吉兹姆《数我恋人完美无瑕》，以原始音值显示的支撑声部



而谱例22-3显示了奥布雷赫特同名弥撒曲在信经乐章的开头两个选段： 299

谱例22-3：奥布雷赫特《完美恋人弥撒曲》，信经：（a）第1—20小节；（b）第38—50小节
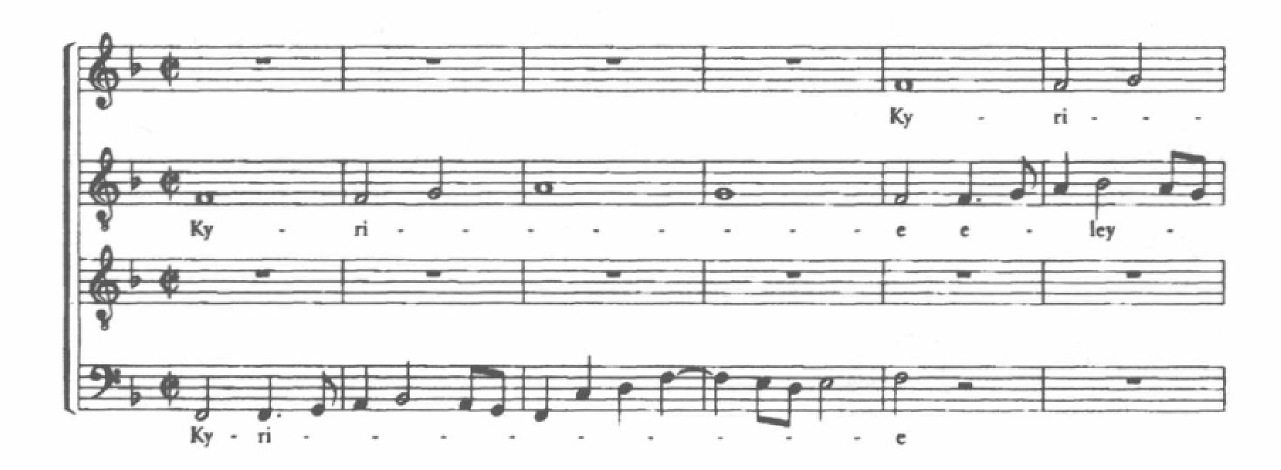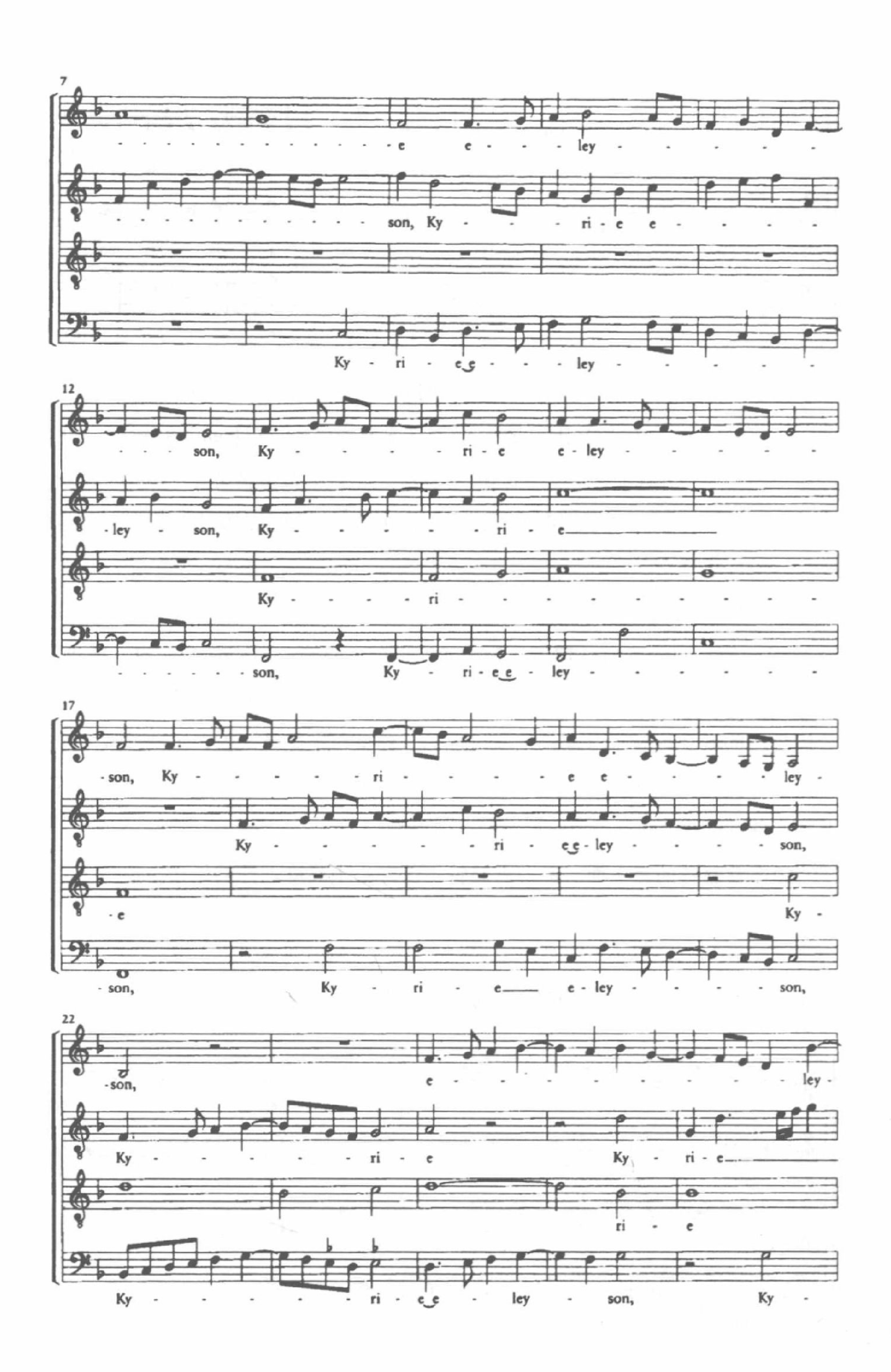




奥布雷赫特一开始使用了海恩尚松支撑声部的全部音符（音符时值也如谱例所示），随后则只用短音符[breves]，最后一次只用倍短音符[semibreves]。当信经第一段结尾使用了[支撑声部的]所有音符之后，奥布雷赫特在“Et incrnatus est”[道成肉身]处开始故技重施，只不过这次他从海恩的旋律中抽取了一些音符加以逆行处理。 300
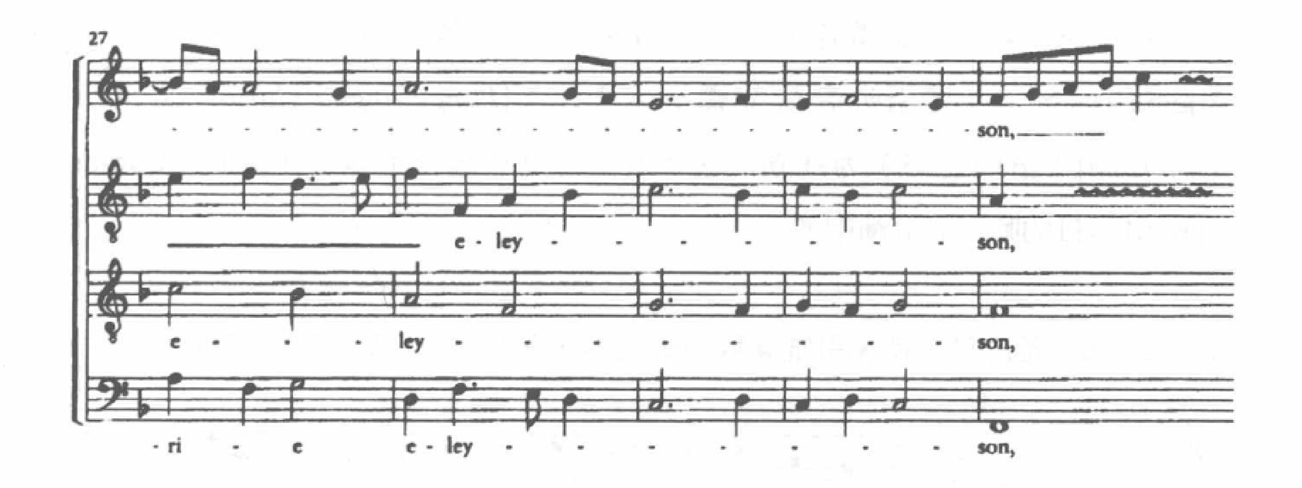
在圣哉经中，奥布雷赫特把海恩的支撑声部分成了八个片段，并以下列顺序呈现：第1—4音、61—77音、54—60音、44—53音、37—43音、29—36音、20—28音、5—19音。换言之，各片段之内都采用了常规可被辨的音序，但第一片段之后的各个片段本身却是倒序呈现的。对奥布雷赫特来说，定旋律成了个“好玩”的东西，他经常把借用的旋律搞得面目全非、难以辨认，他所实践的这种结构理念已非常接近于二十世纪的序列思维。

奥布雷赫特的另一面。奥布雷赫特不仅醉心于高度理性的结构，他在《绝望之命弥撒曲》的慈悲经开头（谱例22-4）还展示出了全然不同的另一面：

谱例22-4：奥布雷赫特《绝望之命弥撒曲》慈悲经，第1—31小节




7
e e - ley
son, Ky - ri - e e
Ky - ri - e e - ley
12
son, Ky - ri - e e - ley
ley - son, Ky - ri - e
Ky - ri
son, Ky - ri - e e - ley
17
son, Ky - ri - e e - ley
Ky - ri - e e - ley - son,
e Ky
son, Ky - ri - e e - ley - son,
22
son, e - ley
Ky - ri - e Ky - ri - e
ri - e
Ky - ri - e e - ley - son, Ky



在此他奉行的是“清晰”“简洁”的原则：在一段时间里每隔四小节便出现一次终止；第22小节开始偏离主调，并在第29—31小节回归；此间还有多次重复的动机，保持平行十度的声部结对以及节奏上的规则性。这段音乐给我们以“乡巴佬”的印象，这是保罗·科尔泰塞[Paolo Cortese]在他发表于1510年的《红衣主教书》[*De cardinalatu*]中的看法：“时人以为，奥布雷赫特……总体风格趋于粗陋。”格拉里安[Glarean]在《十二调式》[*Dodecachordon*]（1547）中的评价较为温和： 301 302

> 所留作品均有惊人之壮观性[grandeur]与内在之温和感[moderation]。就本质而论，其不似若斯坎那般另辟蹊径，而更倾向于只展露天资却不自负夸耀，而是静待聆听者进行评判。[1]

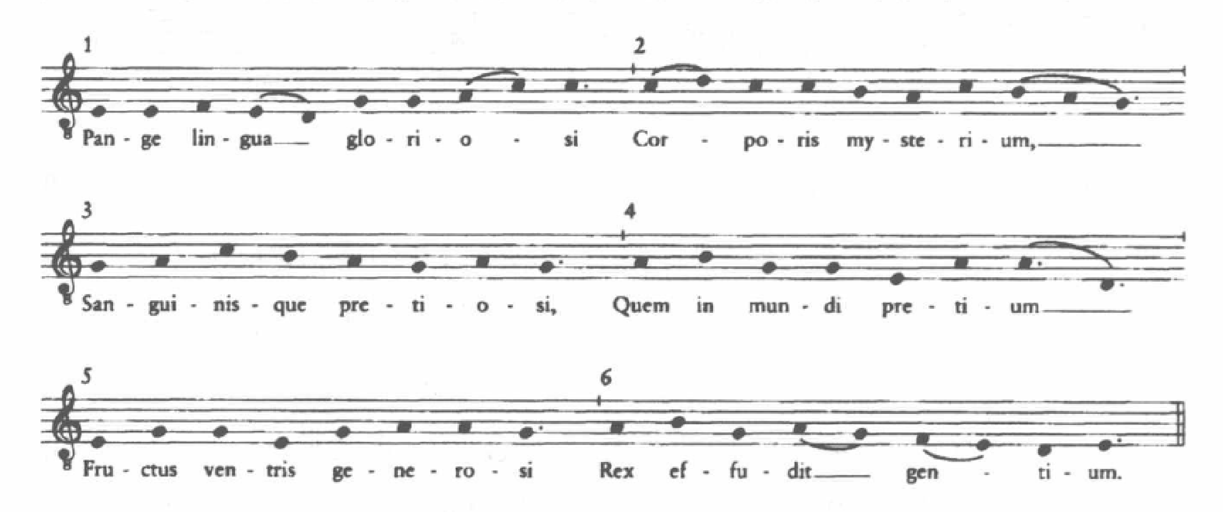
释义弥撒曲

在论及释义弥撒曲时，我们会触及一个幻想力凌驾于理性之上的非常另类的结构性世界。没有哪部作品比若斯坎的的《引吭高歌弥撒曲》[*Missa Pange lingua*]更适合作为释义弥撒曲的例证了，这有可能是若斯坎的最后一部弥撒曲，

1. 两段引文都出自Wegman, *Born for the Muses*, 282—284。格拉里安还告诉我们，在那些曾于奥布雷赫特手下任职的歌童中，有年轻的伊拉斯谟[Erasmus of Rotterdam]，此人日后成为了那个时代最著名的北方人文学者（参见第23章）。

也是那个时代最美妙的弥撒曲之一。若斯坎以圣托马斯·阿奎那[St. Thomas Aquinas]的赞美诗《引吭高歌荣耀圣体之迷》[*Pange lingua gloriosi corporis mysterium*]（谱例22-5）为基础，这首赞美诗是在基督圣体节[Feast of Corpus Christi]当日的晚祷时分演唱的。

谱例22-5：圣咏赞美诗《引吭高歌荣耀圣体之迷》，第一节，第1—6句[1]



这首弥撒曲的慈悲经乐章（《谱例集》第42曲）提供了一个清晰展示若斯坎释义技巧的示例。一开始，若斯坎将圣咏旋律的这六个乐句分摊到了整个乐章的三部分——"上主"第一节、"基督"一节、"上主"第二节，除最后一句之外，其余各句都是采用充分展开的模仿织体来组织。图表22-3显示了一些细节（圆括号内的数字是声部进入的小节数，斜体字母表示以原始音高呈现旋律的声部）。

图表22-3：若斯坎对《引吭高歌》这条旋律的处理

"上主"第一节[Kyrie I]:	乐句1	*T*(1)	B(2)	*S*(5)	A(6)
	乐句2	*B*(9)	*T*(10)	*S*(11)	
"基督"一节[Christie]:	乐句3	B(17)	A(19)	*T*(25)	*S*(27)
	乐句4	*A*(35)	B(37)	*S*(42)	T(44)
"上主"第二节[Kyrie II]:	乐句5	*S*(53)	A(54)	*T*(57)	B(58)
	乐句6	*S*(60)			
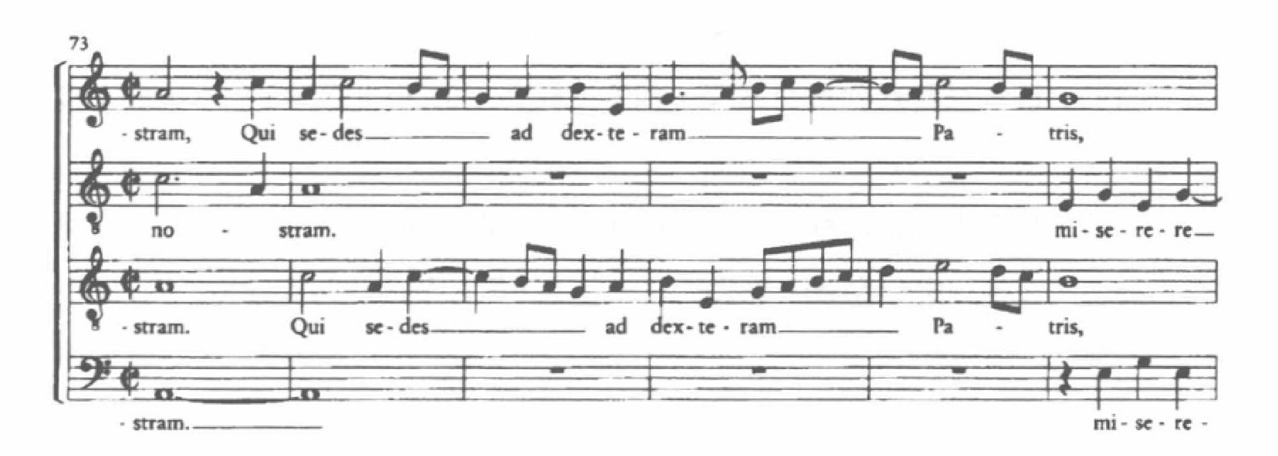
1. *Liber usualis*, 957.
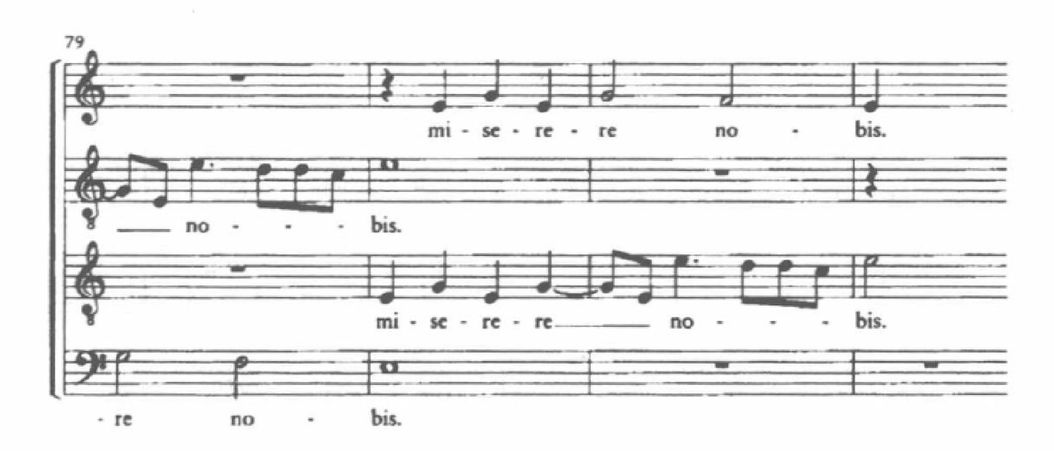
由此可见，在这个慈悲经中，若斯坎没有在任何一处采用“脚手架”的方式把圣咏旋律归入某个声部（直到羔羊经第三节才在最高声部上完整出现了这条旋律）。相反，他把这首赞美诗的曲调投射在了不同声部上，使之渗透到了复调织体中的每一个角落。这些声部中也没有任何一处是对圣咏旋律的精确引用。事实上，若斯坎偶尔会从圣咏中孤立出某个动机，并持续加以发展，就像在“Kyrie elesion”[上主怜悯]（从第60小节直到结尾）结尾时的惊叹那样：“b^1—g^1”的下行三度完全取自圣咏，即最高声部第61—63小节的连续下行片段，“a^1”音和“g^1”音始终勾勒着圣咏的旋律轮廓；下行三度动机随后在第64小节又溜了进来，经过转位而卷入了第65—66小节的强有力的节奏性建构，最终在支撑对位声部和低音声部上进行拉伸，在尾声式的第68—69小节中释放了音乐的能量。于是圣咏旋律被持续作为了旋律的灵感来源。

303

尽管如此，有时灵感的准确来源并不容易指明。为了说明这一点，我们不妨考察荣耀经里的一个小段落（谱例22-6）：

谱例22-6：若斯坎《引吭高歌弥撒曲》荣耀经，第73—82小节





304 虽然若斯坎为“Qui sedes ad dexteram Patris”[汝身在上帝之右]一句所配的音乐有可能是在回顾典型可见于圣咏第2、3句旋律中的四度进行“$c^{\prime}$—g”，但“miserere nobis”[垂怜我等]这句的动机似乎不过是一个终止姿态，提醒我们圣咏所用的是弗里几亚调式。
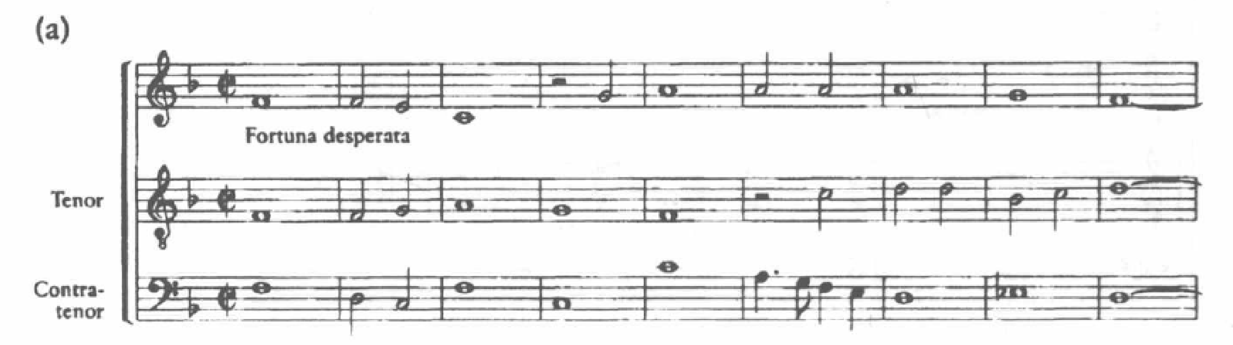
释义弥撒曲的特征可被概括为：它以一个既在的单声部素材范本（通常是一条圣咏的旋律）为基础；这个素材范本会经历旋律上的装饰；它会以乐句（或动机）为单位被逐步展开，作为模仿的素材而被拆散到复调的声部编织中；释义弥撒曲可能会包含对明确指向于先在范本的某些素材的大幅度伸张；它绝不会将既在旋律置于某个单一声部，以使之成为整首弥撒曲在旋律性建构方面所不能挣脱的支架。对于那些想以圣咏旋律为基础来写作弥撒曲的十六世纪作曲家来说，释义弥撒曲成为了大势所趋的创作路向。
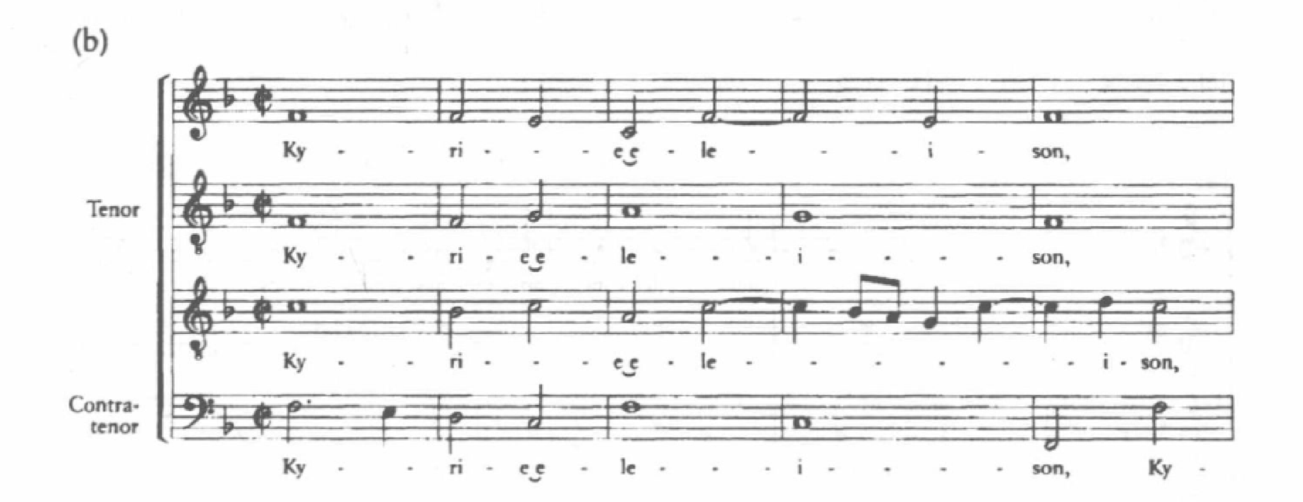
仿作弥撒曲
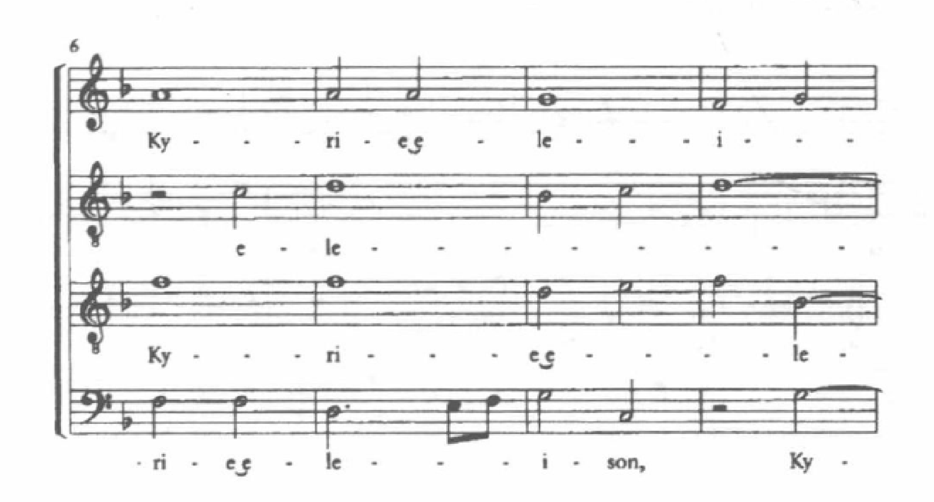
如我们在第十一章所见，十五世纪第三代季的作曲家尝试着以一个复调范本为基础并同时引用其所有声部来写作弥撒曲，然而这些作品最终还属于定旋律弥撒曲，因为最终对弥撒曲发挥结构性支柱作用的还是复调性范本中的支撑声部。

从某种程度上说，这种写法在若斯坎这代作曲家手上得以延续。我们在奥布雷赫特的《绝望之命弥撒曲》慈悲经“上主”第二节的开头部分（谱例22-7）可以发现这一点：

谱例22-7：(a) 比斯努瓦（存疑）《绝望之命》，第1—9小节；(b) 奥布雷赫特《绝望之命弥撒曲》慈悲经“上主”第二节，第1—9小节



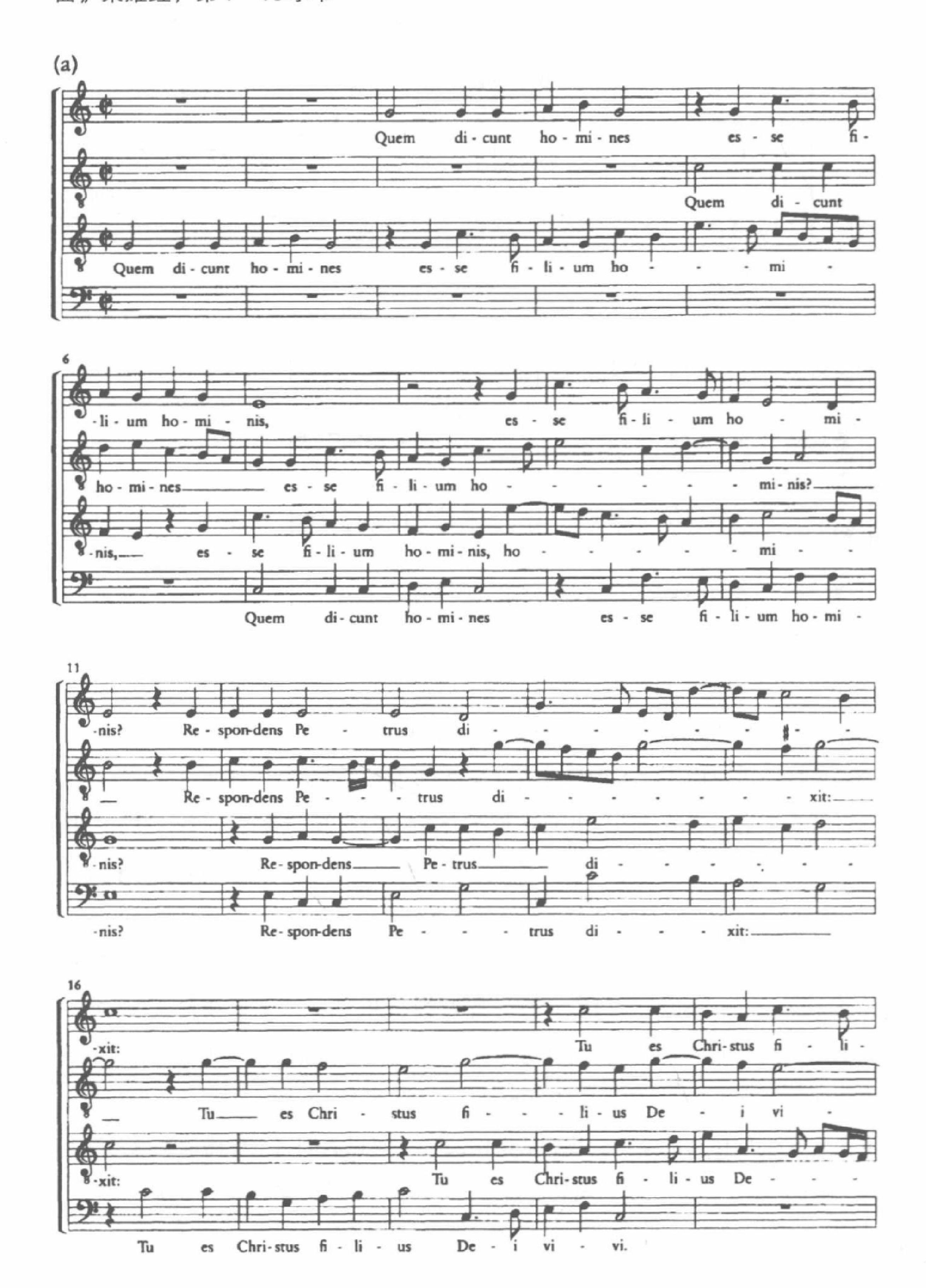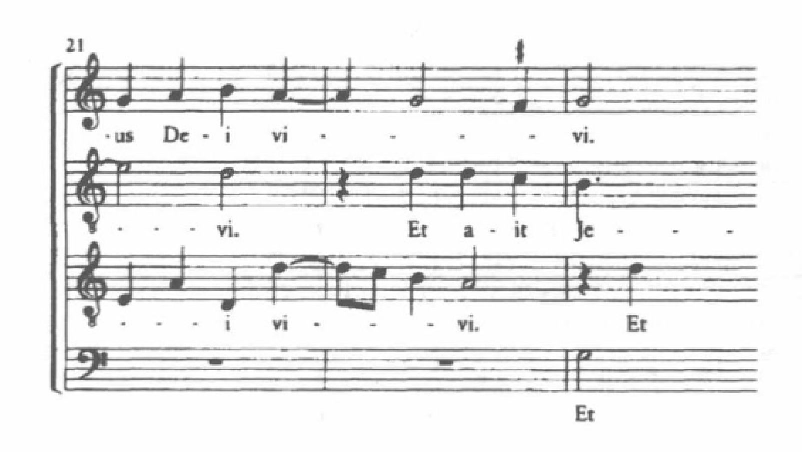




但这种写法并不是未来的趋势。未来的趋势潜藏于作曲家对待一种新型复调范本的态度之中，这新型复调范本便是同时代的经文歌，那些已通篇运用模仿的经文歌通常会刻画出一些可被重塑为新的模仿点的动机，而且这些经文歌自身并未采用结构性的定旋律。这种弥撒曲类型通常被称为仿作弥撒曲[parody (imitation) Mass]，它在整个十六世纪都很流行。 305
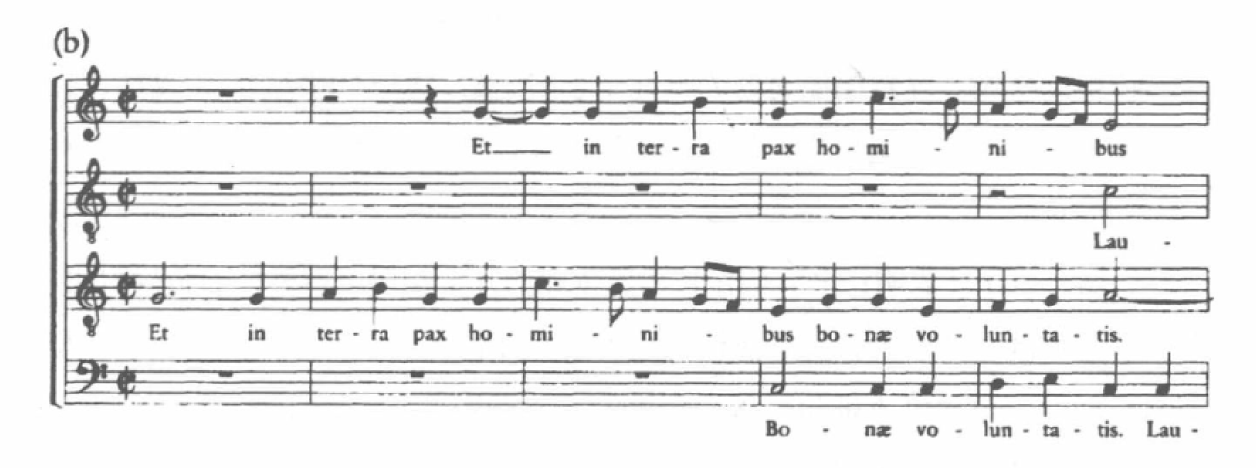
穆顿《言指何人弥撒曲》。让·穆顿的同时代晚辈作曲家让·理夏福[Jean Richarfort]（约1480—约1457）的一首题为借用经文歌《言指何人》[*Quem Dicunt Homines*]曾被好几部仿作弥撒曲当作范本，穆顿也写了他的《言指何人弥撒曲》[*Missa Quem Dicunt Homines*]，它或许是为了庆祝弗朗索瓦一世和教皇利奥十世在1516年的会晤。我们从谱例22-8中可以看到这部弥撒曲和这首同名经文歌的联系，谱例所示为理夏福的经文歌和穆顿弥撒曲的荣耀经开头：
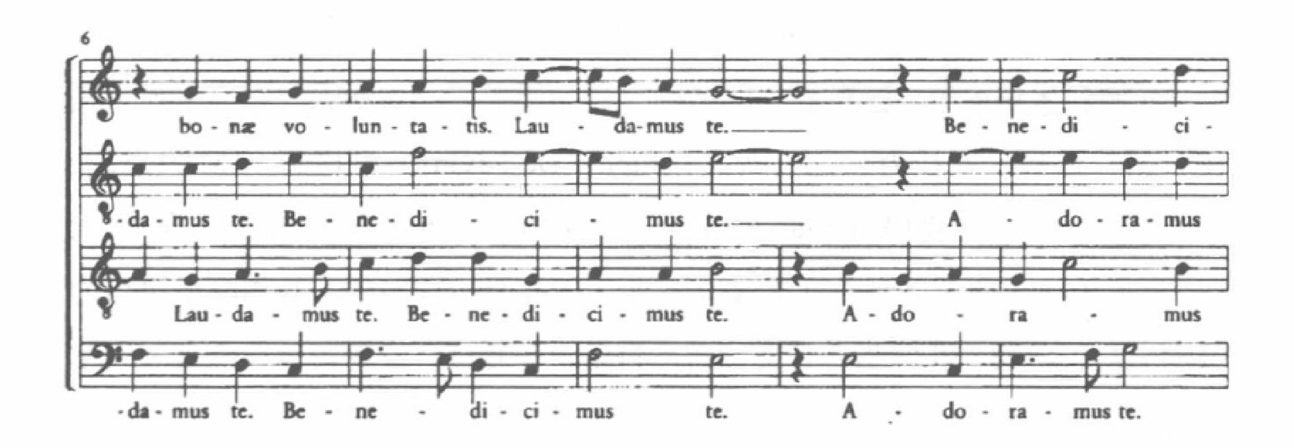
谱例22-8：（a）理夏福《言指何人》，第1—23小节；（b）穆顿《言指何人弥撒曲》荣耀经，第1—19小节
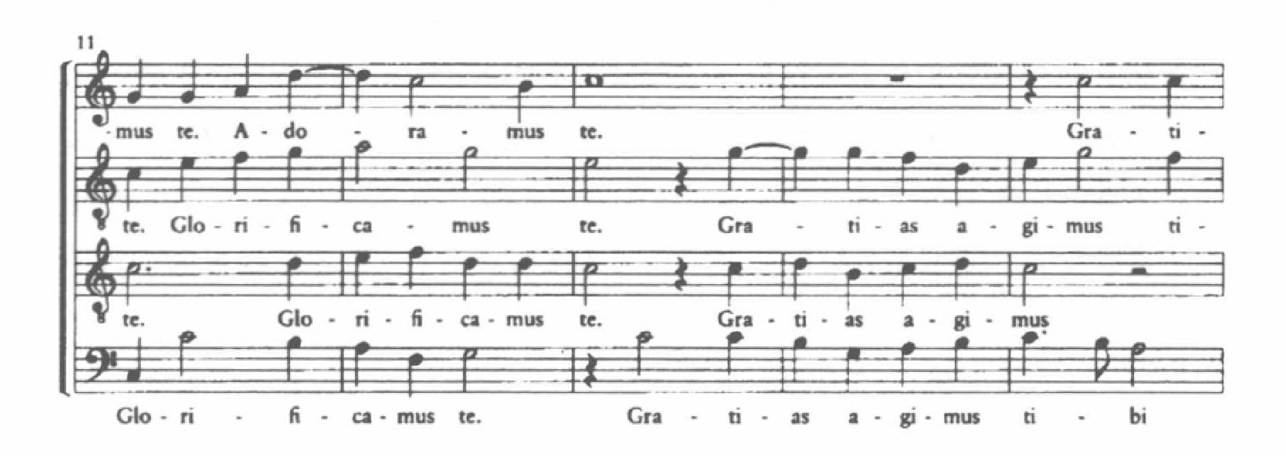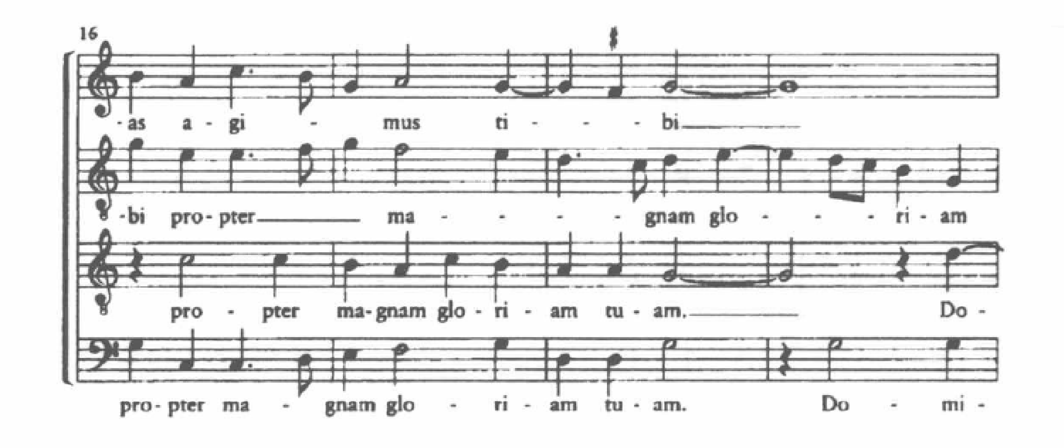



21
-us De - i vi - - - - - vi.
- - - vi. Et a - it Je - - - -
- - - i vi - - - - vi. Et
Et

(b)


Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus
Lau -
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis.
Bo - næ vo - lun - ta - tis. Lau -


6
bo - næ vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci -
-da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus
Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus
-da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te.


11
-mus te. A - do - ra - mus te. Gra - ti -
te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti -
te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus
Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi
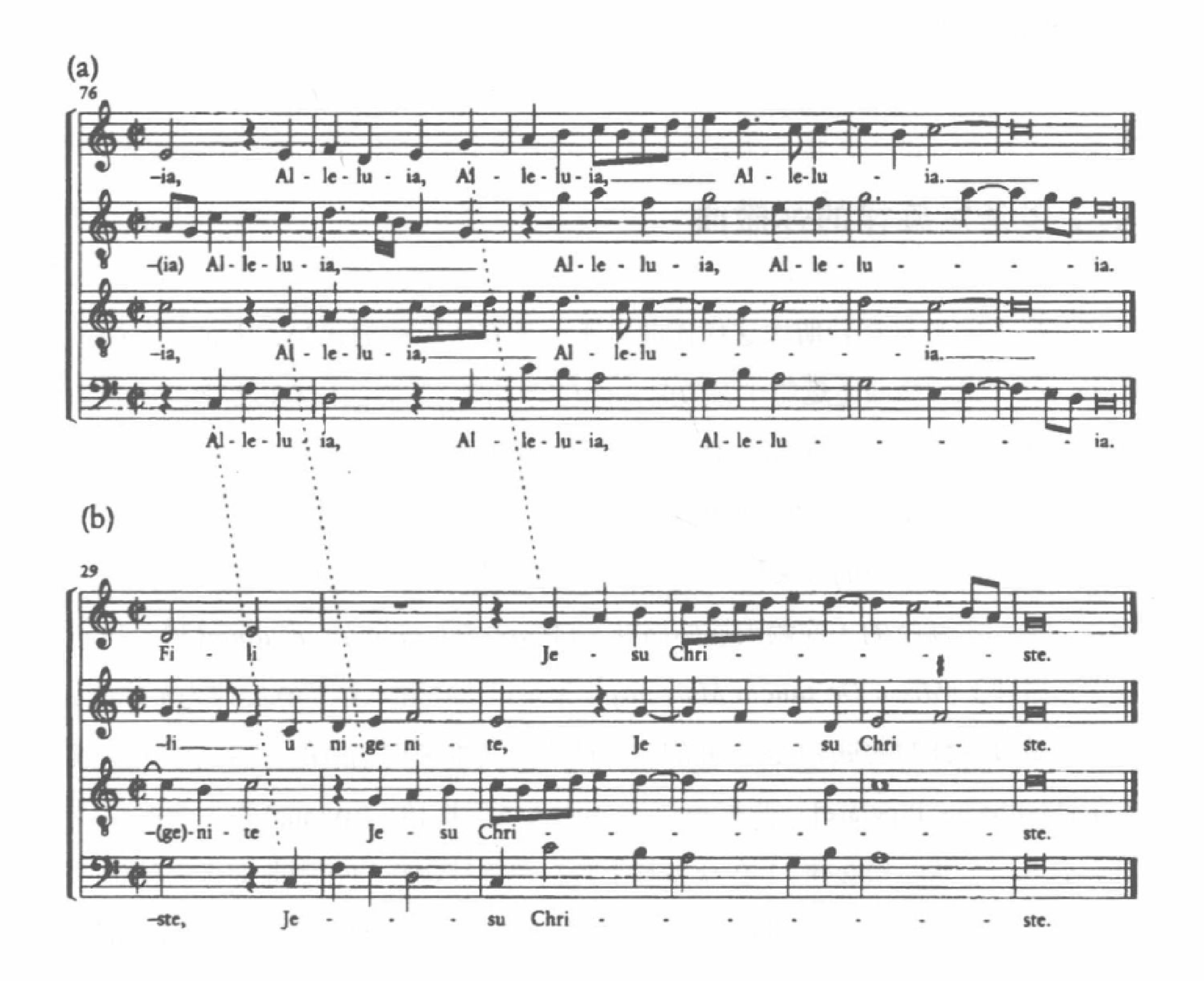


307　在精确引用了理夏福经文歌的十九个小节之后，穆顿开始了自由发挥，直到荣耀经第一节的结尾处，在此他借用了理夏福经文歌第一部分结束时的材料（谱例22–9）。

这两个例子还表明：一、仿作技巧所依赖的并不是对范本素材的精确引用，而且对它的改写和转型，将它重塑为一首新作品；二、用于建构的基本素材是取自范本的一个动机或乐句，通常会用作一个模仿点；三、仿作弥撒曲的一个乐章通常会从范本的不同段落中取材；四、整体说来，仿作弥撒曲一方面会用范本的素材，另一方面也会穿插使用新创的素材。

308　**起源和术语问题。**这种新型弥撒曲究竟始于何时、何地呢？它似乎最早是在拉吕、穆顿、安托万·德·费文[Antonie De Févin]（约1470—1511/1512）、安托尼奥斯·里克[Antonius Rycke]（约1470—1515年后，人称“蒂维提斯”[Divitis]），以及（或许）若斯坎这些人的作品中成熟的。其作品所援引的范本出自若斯坎、孔佩尔、费文、布吕梅尔、理夏福，或许还有菲利普·韦尔代洛[Philippe Verdelot]（约1470/1480—1552年前）。如果现在要说这些作曲家之间有什么共同联系的话，那就是除拉吕和韦尔代洛之外，他们都跟巴黎有关，而且据大约1510年前后最早体现这种写法的手抄本和印刷品来判断，几乎可以断定仿作弥撒曲最早就是在法国宫廷发展起来的。对若斯坎这代作曲家来说，仿作弥撒曲尚未羽翼丰满。只是到了下一代人手上才真正达到了成熟，并维持其作为弥撒曲主流形式的地位，直到渗透性模仿这种十六世纪风格整体上趋于衰落之时（参见第二十六章）。

谱例22-9：（a）理夏福《言指何人》，第76—81小节；（b）穆顿《言指何人弥撒曲》荣耀经，第29—34小节



"仿作弥撒曲"一词自十九世纪中叶以后就已成为音乐学界的通用术语。但这个术语是怎么来的呢？在十六世纪有三种标准的名称用于称谓弥撒曲的类型，最简单也最受欢迎且流传时间最久的是《某某弥撒曲》[*Missa...*]，"某某"是素材范本的名称。约从十六世纪中叶起，意大利的原始资料出现了更具体的名称，比如《基于某某的弥撒曲》[*Missa super* (on)...]，"某某"依然是素材范本的名字。与此同时，法国人则创用了"模仿某某的弥撒曲"[*Missa ad imitationem...*] 309 这一标题，这命名方式很快被德国人在出版物中效仿。后来到了1587年，一位声望不大的德国作曲家兼管风琴家雅各布·佩[Jacob Paix]（1556—1623后），基于托马斯·克莱威朗[Thomas Crecquillon]的一首经文歌写作并出版了一首弥撒曲，题为《基于经文歌〈求主指引〉而仿作的弥撒曲》[*Missa: Parodia mottetae*

Domine da nobis auxilium]……佩似乎想用希腊术语“parodia”[仿作]代替原先用于表述模仿的拉丁语词[*imitationem*]，这也就是“仿作弥撒曲”[Parody Mass]这一体裁的名称由来。

基于多条定旋律的弥撒曲

弥撒曲的数量在若斯坎这代作曲家手上具有压倒性的优势，无论是定旋律弥撒曲、释义弥撒曲还是仿作弥撒曲，都在所谓的“弥撒曲核心传统”之中：它们都是为常规弥撒文本谱写的套曲，各乐章都维系着同一范本——它可以是一条（无论宗教还是世俗的）单声旋律，可以是一首复调尚松中的某个声部，可以是一首充满模仿点的经文歌。不过，作曲家有时也会援引不止一个素材范本。例如，奥布雷赫特的《仰赖天恩弥撒曲》[*Missa Sub tuum praesidium*]和《圣徒马丁弥撒曲》[*Missa De sancto Martino*]分别是以七条和八条圣咏旋律为范本的，拉吕也做过这样的尝试。（这方面的登峰造极者当推名声稍逊的马特乌斯·皮佩莱尔[Matthaeus Pipelare]，他在一部纪念圣利维努斯[St. Livinus]的弥撒曲中引用了不下二十条尚松旋律。）在众多基于既在单旋律创作的弥撒曲即今人统称的“素歌弥撒曲”[plainsong Masses]中，有两种是法-佛兰德作曲家的创作主流，即圣母弥撒曲[*Missa de Beata Virgine*]和安魂弥撒曲[Requiem Mass]。

圣母弥撒曲
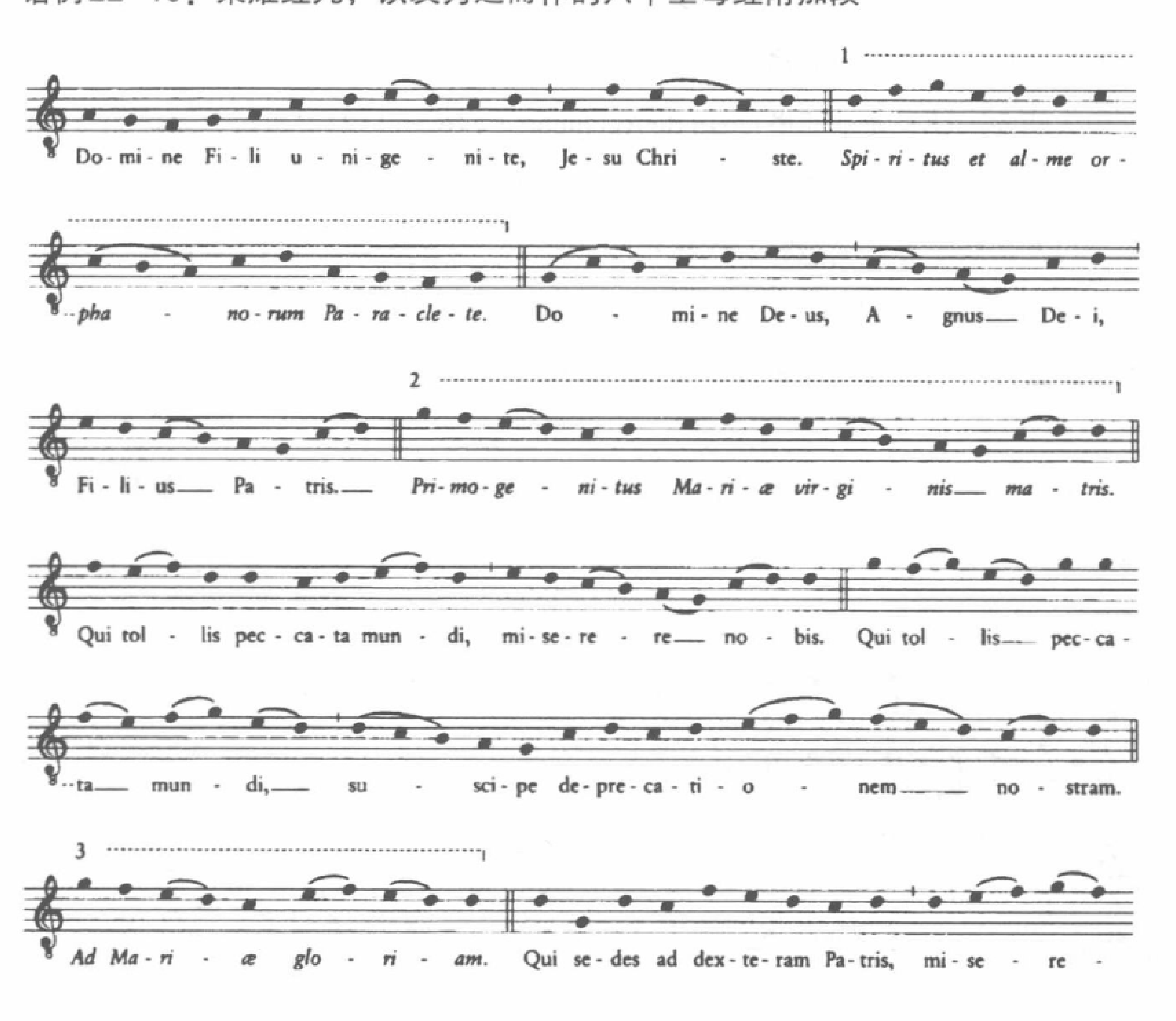
为祝福圣母而作的复调弥撒曲大约在1500年前后开始采用标准化形式，由此严重违反了第九章所说普遍适用于1450年代的写作建议——它要求从常规弥撒的圣咏中取材作为定旋律,[1]为各乐章安排不同的定旋律。于是，复调慈悲经基于慈悲经圣咏，荣耀经乐章则基于荣耀经圣咏，以此类推。此外，所选素材都

1. 十五世纪初期的作曲家就这样写过，但那时他们只写单乐章的常规弥撒曲。奥布雷赫特、拉吕、皮佩莱尔所作基于多条定旋律的弥撒曲，乃是从日课圣咏中选取素材作为定旋律的。

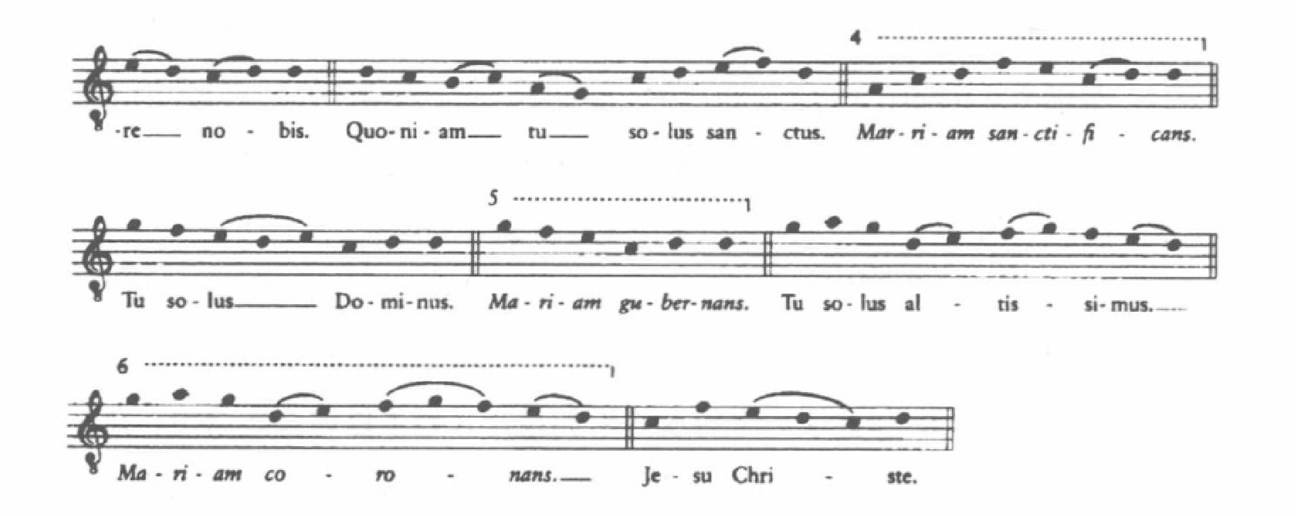
只限于常规弥撒中原本就与圣母弥撒有关的圣咏：慈悲经九[Kyrie IX]（偶尔也用四）、荣耀经九[Gloria IX]、信经一[Credo I]、圣哉经十七[Sanctus XVII]（偶尔也用九或四）、羔羊经十七[Agnus XVII]（偶尔也用九或四），这些罗马数字是指收录在《常用歌集》中的常规弥撒套曲编号。

圣母弥撒曲的另一个特色（至少在十六世纪末特伦托公会审议改革方案前）在于为“荣耀经九”这条圣咏而作的六个圣母经附加段[Marian tropes]（既附加文本也附加音乐），作曲家后来将这些附加段合并到了复调弥撒曲中。谱例22-10显示了这些附加段（其歌词被标作斜体）如何匹配于圣咏，其中只挑选了“荣耀经九”这条圣咏为“Domine Fili unigenite”[上帝独子]这句唱词的旋律：

谱例22-10：荣耀经九，以及为之而作的六个圣母经附加段[1]
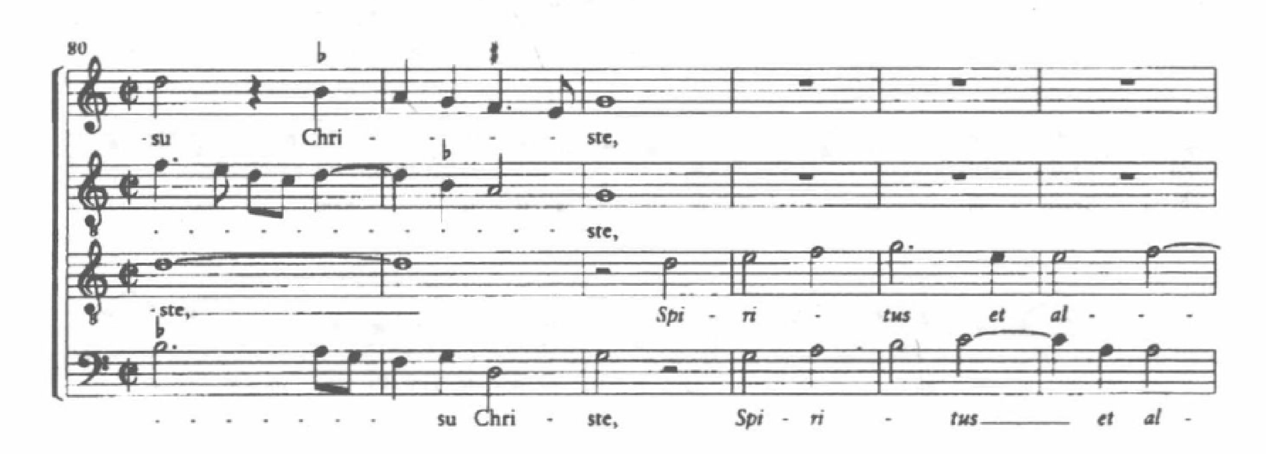


1. 引自Reese, “The Polyphonic *Missa de Beata Virgin*”, 592，不带附加段的完整旋律可见于*Liber usualis,* 40—42。
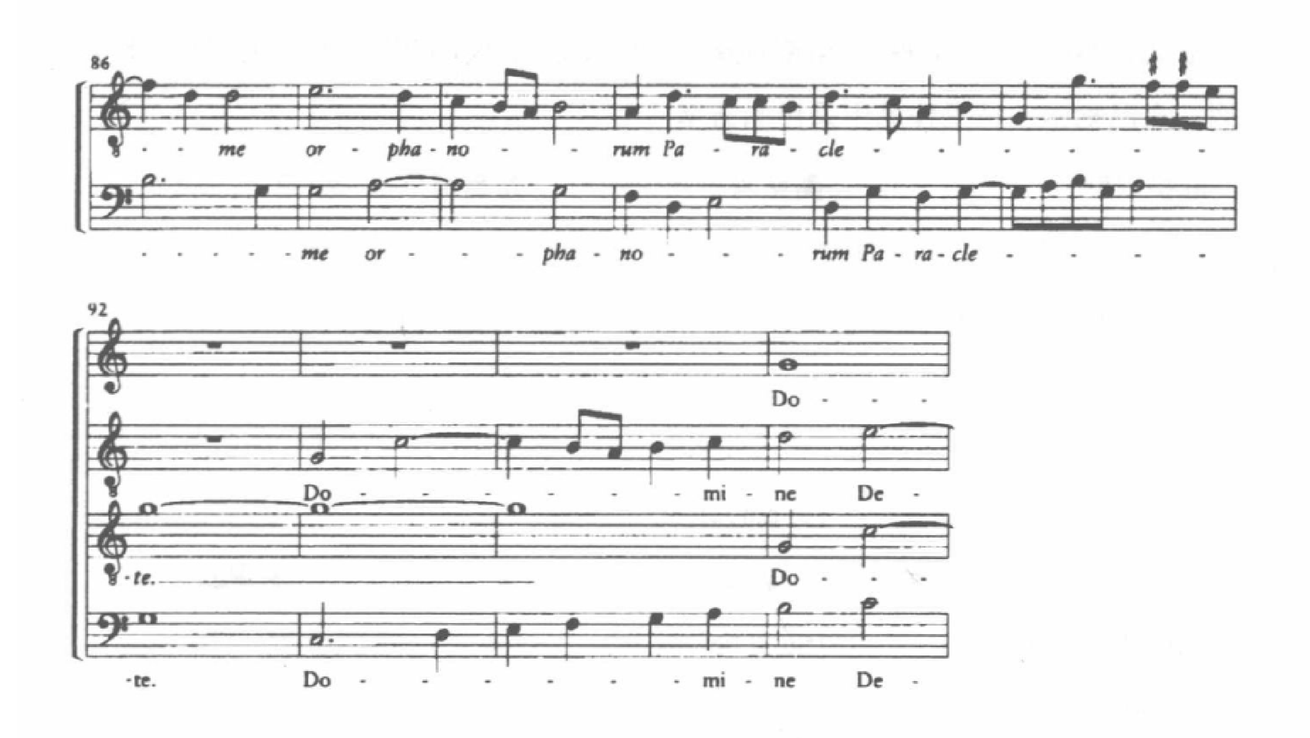


310 谱例22-11显示了若斯坎如何将其中的第一附加段用在了《圣母弥撒曲》的荣耀经中。复调的圣母弥撒曲开始在若斯坎这代作曲家手上显现出丰沛的活力。除了若斯坎所作的圣母弥撒曲外，布吕梅尔、拉吕、伊萨克（写有四部）以及西班牙人胡安·德·安基耶塔[Juan de Anchieta]（1462—1523）也写过这样的作品。就像以《武装者》为定旋律写作弥撒曲的传统一样，围绕圣母弥撒曲的创作也体
311 现了（友善式）竞争的意味。格拉里安在《十二调式》中实际上已告诉我们若斯坎和布吕梅尔的弥撒曲就是在如上所述的竞争氛围中完成的："依我之见，若斯坎系此番竞赛之卓越优胜者，其或登峰造极，不再有音乐能出乎其右。"[1]

谱例22-11：若斯坎《圣母弥撒曲》荣耀经，第80—95小节（圣咏文本被标作斜体）



1. 转引自Reese, "The Polyphonic Missa de Beata Virgin", 598。



安魂弥撒曲

很难说清，为何“安魂弥撒曲”[Requiem Mass]即“悼念逝者的弥撒曲”[*Missa pro defunctis*]这么晚才引起作曲家们的注意。我们知道，迪费为自己的葬礼以及随后的周年纪念写过这样一部弥撒曲，当他在1470—1471年间将之抄入康布雷主教座堂唱本中时，称它为“新创之作”，但这部弥撒曲不幸遗失。现存最早的安魂弥撒曲出自奥克冈之手。自若斯坎一代以降，又有布吕梅尔、费文、普里奥利斯、拉吕的同类作品传世。

安魂弥撒曲比我们此前讨论过的任何其他弥撒曲都更具有地方色彩。在教皇庇护五世1570年颁布新版弥撒书[Missal]——此举反映出特伦托公会期间的宗教改革思想——以前，安魂弥撒一直都有标准化仪轨。如果我们在庇护五世所颁圣谕与奥克冈、布吕梅尔、拉吕的安魂弥撒曲做一个比较（参见图表22-4），就发现标准缺失的状况：

312

图表22-4：安魂弥撒曲的组成部分，对比庇护五世1570年规定的方案与奥克冈、布吕梅尔、拉吕作品中采用的方案

庇护五世	奥克冈	布吕梅尔	拉吕
进台经“永恒安息”[Requiem aeternam]	有	有	有
慈悲经	有	有	有
升阶经“永恒安息”	“倘我步入”[Si ambulem]	无	无
短文“求主解救”[Absolve Domine]	“如鹿渴慕清泉”[Sicut cervus]	无	“如鹿渴慕清泉”
继叙咏“震怒之日”[Dies irae]	无	有	无
献祭颂“我主耶稣基督”[Domine Jesu Christe]	有	无	有
圣哉经	无	有	有
羔羊经（以“赐予永恒安息”[Dona eis requiem]和“赐予长久安宁”[Dona eis sempiternam]替换了“求主怜悯”[Miserere nobis]和“准予安息”[Dona nobis pacem]）	无	有	有
圣餐经“永恒之光”[Lux aeterna]	无	有	有
赦罪经“求主赦宥”[Libera me Domine]（在葬礼仪式而非弥撒仪式上唱）	无	有	有
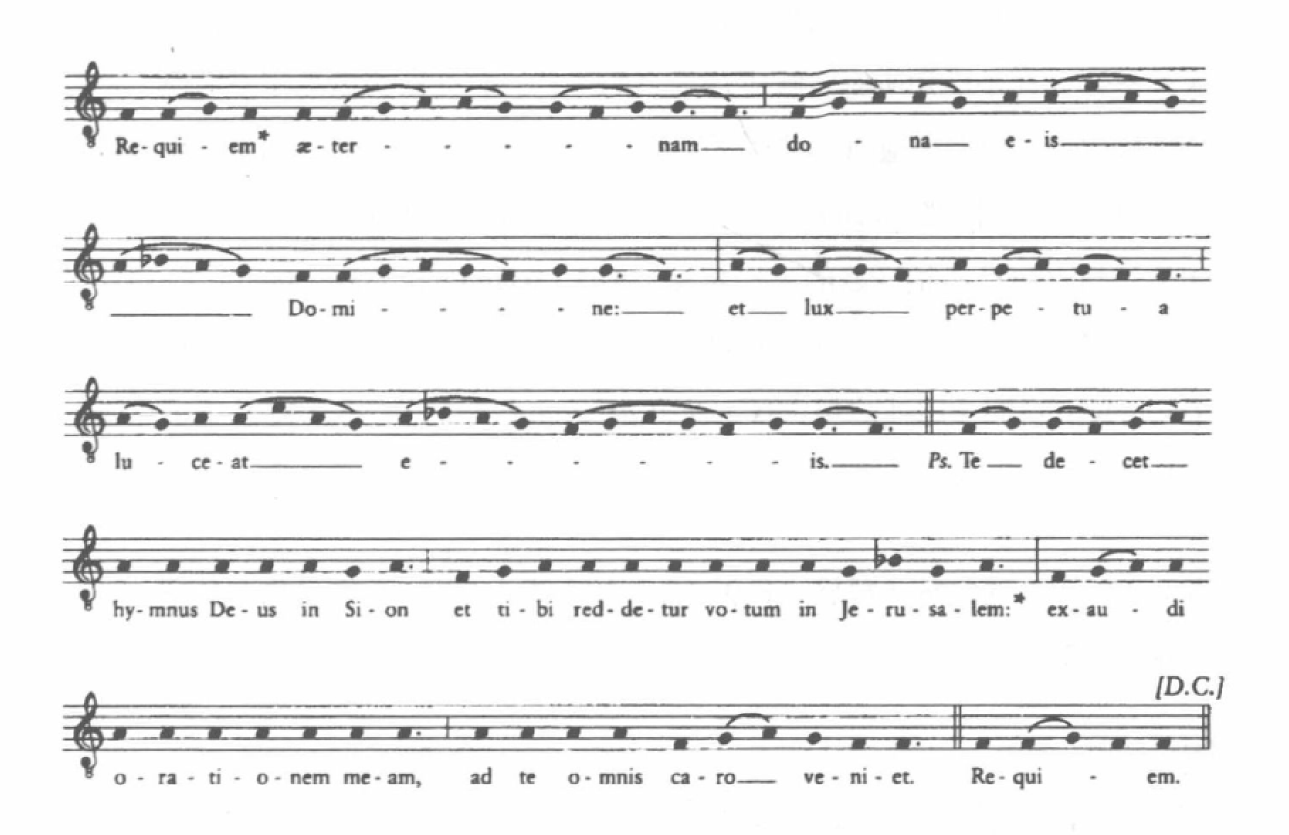
从中可见，在出自十五世纪末、十六世纪初的这三首配乐中，没有任何两首是通篇一致的，也没有任何一首符合日后的标准程式。

拉吕的《安魂弥撒曲》。迄今为止最著名的早期《安魂弥撒曲》出自皮埃尔·德·拉吕之手，这首弥撒曲有可能写于1506年公正者菲利普逝世之际。七

个乐章里最有特点的是进台经（《谱例集》第43曲），其中有朝向B_1^{b}的下行运动，被誉为“音区最低”的弥撒曲。此外其中还包含了一首供专用弥撒使用的交替圣咏，采用了单声素歌与复调相交替的方式。

为何拉吕要让单声素歌和复调相交替呢？原因在于这首进台经（谱例22-12）自身的性质：

谱例22-12：进台经“永恒安息”[1]



这首进台经包含了两个主要段落：一是交替圣咏，二（在这首安魂曲中）是《诗篇64》的头两节，其后便是交替圣咏的再现。此外，这首进台经示范了所谓的“交替性诗篇歌调”[antiphonal psalmody]，它需要两个唱诗班交替演唱，现代唱本中会以星号（谱例22-12）标出两个唱诗班的交替位置。 313
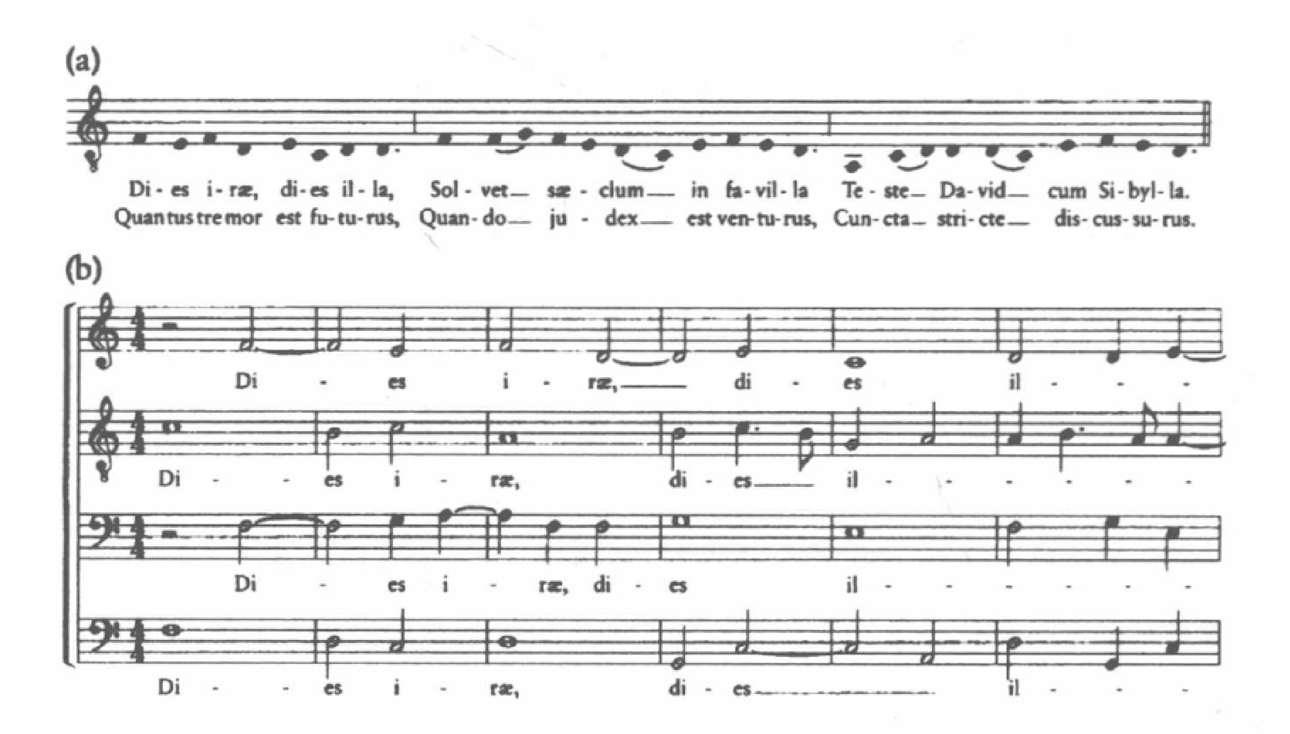
于是我们发现，拉吕如何决定在何处停用单声素歌、转用复调取决于原来素歌中唱诗班交替的位置。这一点在第1—19小节的交替圣咏中有足够清楚的显
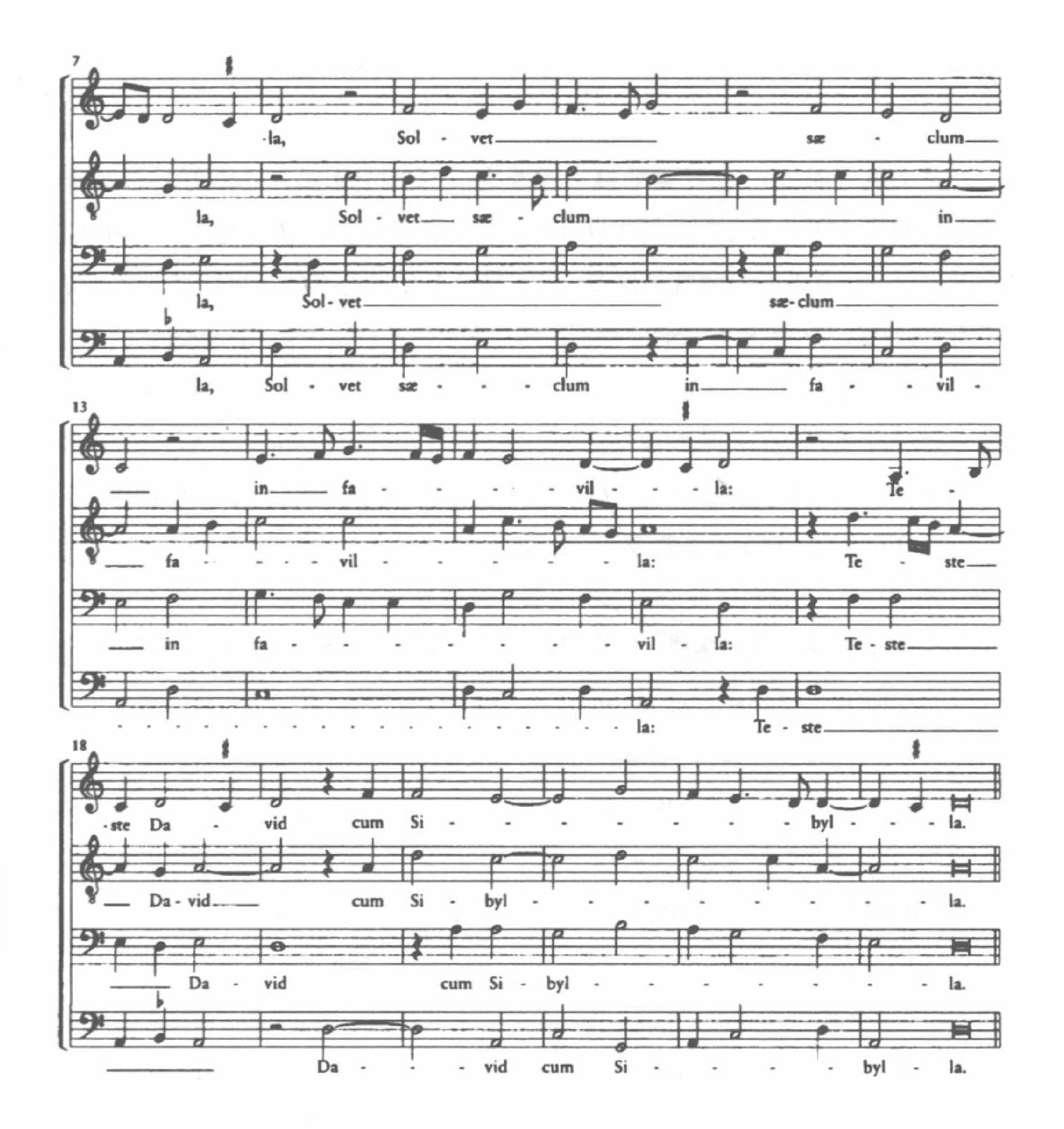
1. *Liber usualis*, 1807.

现，在此，单声素歌与复调所唱的正好对应于现代圣咏唱本中的星号位置。然而第20—34小节出现的诗篇却看起来违背了这一常规。不过，早期的安魂曲仍然都是从“Et tibi”[向汝]这个位置开始演唱复调的，我们可以肯定，拉吕时代的唱诗班就是在这个位置交替的，而不是像《常用歌集》显示的那样——在“Exaudi”[应答]处。（于是我们再一次发现，根据现代唱本来推断历史上的礼仪实践是充满危险的。）

《震怒之日》。虽然布吕梅尔的安魂弥撒曲与拉吕的相比肯定要逊色不少，但它却是最早为安魂仪式中的继叙咏“震怒之日”[*Dies irae*]谱曲的作曲家之一。这首圣咏或许是已知所有圣咏中最著名的一首，它在后来激发了莫扎特、柏辽兹、威尔第安魂曲中最富感染力的乐章。事实上从十九世纪开始，作曲家们时常运用这支曲调来唤起有关恐惧、死亡、压抑和超自然现象的联想。在一系列此类作品中包括了柏辽兹的《幻想交响曲》[*Symphonie fantastique*]、李斯特的《死神之舞》[*Totentanz*]、圣-桑的《骷髅之舞》[*Danse macabre*]、达拉皮科拉[Dallapiccola]的《囚徒之歌》[*Canti di prigionia*]等。谱例22-13显示了这首圣咏的第一节，以及布吕梅尔为它谱写的音乐：

谱例22-13：继叙咏《震怒之日》：（a）圣咏第一节；（b）布吕梅尔的谱曲，第1—23小节





地方弥撒曲的三种类型

如前所述，圣母弥撒曲和安魂弥撒曲从属于法-佛兰德作曲家的核心传统。 315 然而，还有一些经过“地方化”培育的弥撒曲类型位于这种传统之外。有三种弥撒曲吸引了法-佛兰德大师们的注意，即米兰的“经文歌弥撒曲”[*motetti missales*]，中欧德语国家培育出来的交替性常规弥撒曲[*alternatim* settings of the Ordinary]，以及同样出自德语国家的专用弥撒套曲[cycles of Propers]。

米兰

经文歌弥撒曲于十五世纪第一代季之后兴起于米兰，这刚好是加莱亚佐·玛丽亚·斯福尔扎公爵矢志以若斯坎这代新秀来振兴宫廷礼拜堂的时间。简而言之，经文歌弥撒曲就是最多由八首经文歌组成的套曲，每首经文歌出现于常规弥撒或专用弥撒原来的位置，这些经文歌会被标以诸如“loco Gloria”[用于荣耀经位置]这样的提示语，而且在歌唱经文歌时，想必也会伴有轻声的诵读。图表22-5显示了孔佩尔的《加莱亚佐弥撒曲》[*Missa Galeazescha*]——其名称指涉着加莱亚佐·玛丽亚·斯福尔扎——的计划，尽管这首弥撒曲（如同许多经文歌弥撒曲一样）是为赞颂圣母而作：

图表22-5：孔佩尔《加莱亚佐弥撒曲》的经文歌以及这首弥撒曲所替代的项目

《致敬荣耀的圣母》[*Ave virgo gloriosa*]	用于进台经位置
《为病弱者祈福》[*Ave salus infirmorum*]	用于荣耀经位置
《赞颂圣母荣耀》[*Ave decus Virginale*]	用于信经位置
《致敬天国新娘》[*Ave sponsa verbi summa*]	用于献祭颂位置
《玛利亚高在天国》[*O Maria! In supremo sita poli*]	用于圣哉经位置
《我等崇拜汝基督》[*Adoramus te, Christe*]	用于举扬圣体环节
《万福救主之母》[*Salve mater salvatoris*]	用于羔羊经位置
《赞颂贞洁圣母》[*Virginis Mariae laudes*]	用于“承神之佑”[Deo gratias]环节

孔佩尔很显然是将这些经文歌构思为一套的，因为它们都采用了多利亚调式，而且在文本上也无一例外维系着圣母题材的继叙咏，其他人的套曲甚至还会暗示出旋律上的统一性。

两首德语弥撒曲和伊萨克

当海因里希·伊萨克于十五世纪末加入了马克西米利安一世[Emperor

Maximilian I]的皇廷礼拜堂时，他将当地的某些弥撒曲类型提升到了前所未有的审美高度。正在此时，中欧作曲家开始引领风潮。我们首先需要把伊萨克在皇宫逗留的岁月置于他整体的生平语境和职业生涯中来看待。

我们知道伊萨克大约是在1450年前后出生于佛兰德斯的，但对于他在1485年前的生平经历我们却知之甚少。当他1484年秋在因斯布鲁克[Innsbruck]待过之后，翌年便应“豪华者洛伦佐”之邀去了佛罗伦萨。当年七月，他成为了主教座堂、圣乔瓦尼洗礼堂，以及佛罗伦萨圣母领报大殿的歌手。 316

想来伊萨克在佛罗伦萨颇有“宾至如归”的感受，在那里他娶了当地屠夫的女儿巴尔托梅奥·贝洛[Bartolomea Bello]为妻，并与梅迪奇家族保持着格外亲密的联系：他曾为洛伦佐的诗歌配曲，或许他还曾担任洛伦佐子女的音乐教师（这些子女中就有日后的教皇利奥十世，曾尝试作曲）。而且，我们知道，他还在经文歌《泪水枯干何为继》（第十九章）中歌颂过他的赞助人。在1514年12月以后的某时，梅迪奇对伊萨克的服务表示了感谢，承诺如果伊萨克最终选择在他客居的这座城市退休，就会赐给他一笔退休金。

梅迪奇在1494年被驱逐，佛罗伦萨于是也不再适合伊萨克居住，于是他在1496年11月进入了皇帝马克西米利安一世（1469—1519）的皇廷礼拜堂。显然，哈布斯堡家族的聘任条款相对宽松，允许这位作曲家自由旅行，于是在随后的十五年间他经常走动：在1497和1499年，他去了智者弗雷德里希[Frederick the Wise]的撒克森宫廷，间或又返回佛罗伦萨，在1502年他申请了费拉拉礼拜堂乐长一职（但胜出者是若斯坎）。伊萨克在皇廷礼拜堂期间很多产，最显著的成就是写了一套题为《康斯坦策唱诗班曲集》[*Choralis Constantinus*]的专用弥撒套曲。也正是在供职于马克西米利安的宫廷期间，他担任了年轻的瑞士籍唱诗班歌童——路德维希·森夫尔[Ludwig Senfl]的作曲老师，这位学徒后来成为了这一时期最伟大的德国作曲家。

梅迪奇家族在1512年复辟，这为伊萨克创造了重回佛罗伦萨的可能性。朱利亚诺·德·梅迪奇[Giuliano de’Medici]（教皇利奥十世之弟）在一封承诺提供给伊萨克一份退休金的书信中表露了对他的深深感激和充分赏识：

> 兹已获悉本家族之资深雇员——音乐家海因里希·伊萨克业已返回（佛

罗伦萨）。大师年事已高，况有妻室孩子，倘能获得优抚，便可安享天年。念其为家族效劳已久（自先父在位时起），更以其天分卓绝而当得殊荣，故我意欲成人之美，肯请尊贵的阁下赏我薄面，对其施恩优待。昔日大师供职于圣乔瓦尼[洗礼堂]担任歌手时曾享优待，今当仍与昔同。无论阁下赐予其何种恩惠、俸禄，大师均受之无愧。阁下之仁慈，令我不胜感激。[1]

伊萨克不久后又从马克西米利安那里领取了另一份退休金。这位大师死于1517年3月。

《使徒书弥撒曲》。如其名称所暗示的那样，交替性弥撒曲中包含有若干以复调和单声圣咏相交替的段落。这种体裁在中欧地区得到了广泛培育。



图22-2 《在奥格斯堡聆听弥撒曲的马克西米利安皇帝》，木刻画，约1518年

1. 转引自 Picker, *Henricus Issac*, 12—13。

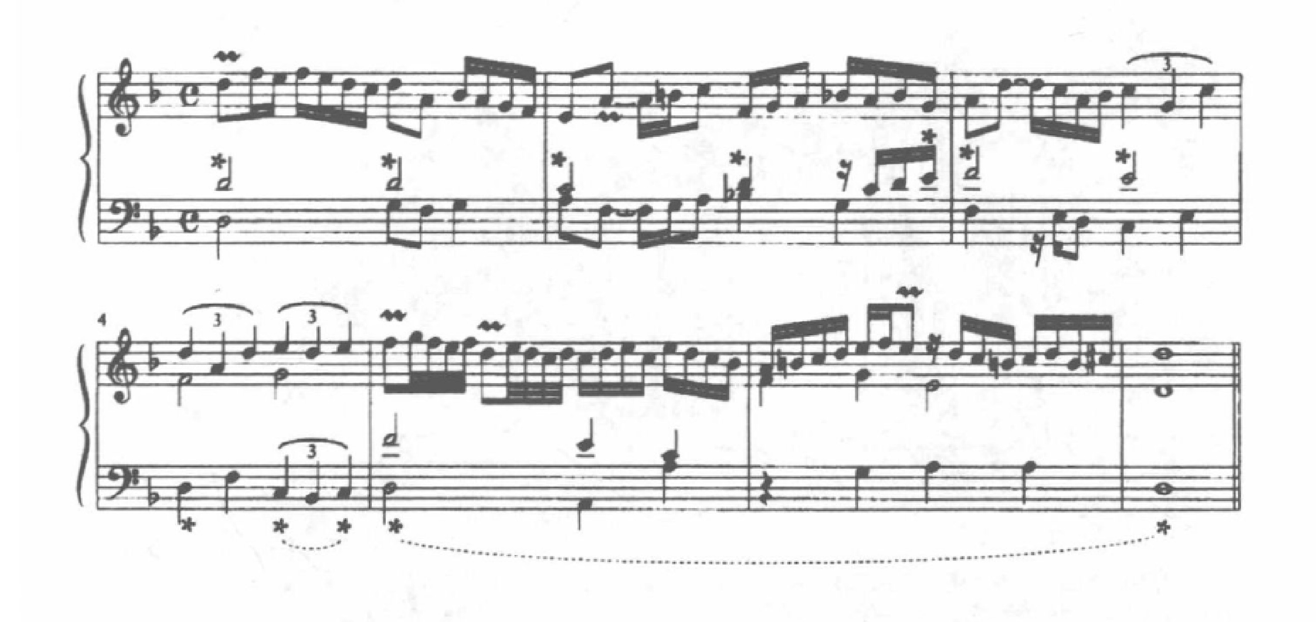
作为一首典型的交替性弥撒曲，伊萨克的《使徒书弥撒曲》[*Missa de apostolis*]也是"素歌弥撒曲"，其四个乐章（其中没有信经）中的每一个都基于一首常规弥撒圣咏。我们可以从极具扩展性的慈悲经（《谱例集》第44曲）中看到具体的交替程序，在此，"上主怜悯""基督怜悯""上主怜悯"中的九次吁恳语（每句三次）是以单声素歌和复调相交替的，与复调段落中的交替圣咏声部时而交给这个声部，时而交给那个声部，有时只唱长时值音符，有时则做释义性的变化。

317

伊萨克的弥撒曲有可能是以纯人声方式表演的，但没有被他谱写为复调的段落有可能是在管风琴上演奏的，会伴随即兴表演的成分。皇廷礼拜堂发展了所谓的"交替性管风琴弥撒曲"[*alternatim*-organ Mass]，这种情形可见于1518年的一副木刻画中，从中我们看到宫廷管风琴师保罗·霍夫海默[Paul Hofhaimer]坐在唱诗班的正对面（图22-2）。[1]

霍夫海默的即兴演奏听起来如何？我们或可从他为交替圣咏《万福圣母》[*Salve regina*]中"O clemens"[仁哉]一句的谱曲中感知一二（谱例22-14）：

谱例22-14：霍夫海默"仁哉"，取自《万福圣母》，圣咏音符被标以星号[2]



1. 请注意木刻画中的管风琴音管方向画错了，与之相似，较大的祈祷书在祭坛上的位置也摆错了。显然，雕刻这个木版的画家忘记了按照程序把镜像颠倒过来。
2. 转自Reese, *Music in the Renaissance*, 662。

318 圣咏曲调在等时值音符上缓慢衍展，被隐藏在了右手声部耀眼的装饰性旋律之下，它与伊萨克的华丽五声部复调构成了极端醒目的对比。

谈论“皇廷礼拜堂”会面临一些难题，因为这位皇帝的礼拜堂数量太多，借用“恺撒马克西”惯用的激昂语气再略作一点夸大不妨说——神圣罗马帝国的地盘有多大，他的礼拜堂就有多多，而且它们在组织松散这一点上也挺像他的帝国。与马克西米利安联系最密切的是他的维也纳宫廷礼拜堂，伊萨克和森夫尔都是这里的雇员。这个礼拜堂在1520年代共有六名男高音，六名男低音、六名支撑对位声部[altos]（森夫尔是其中一员），以及二十一名歌童。图22-3显示

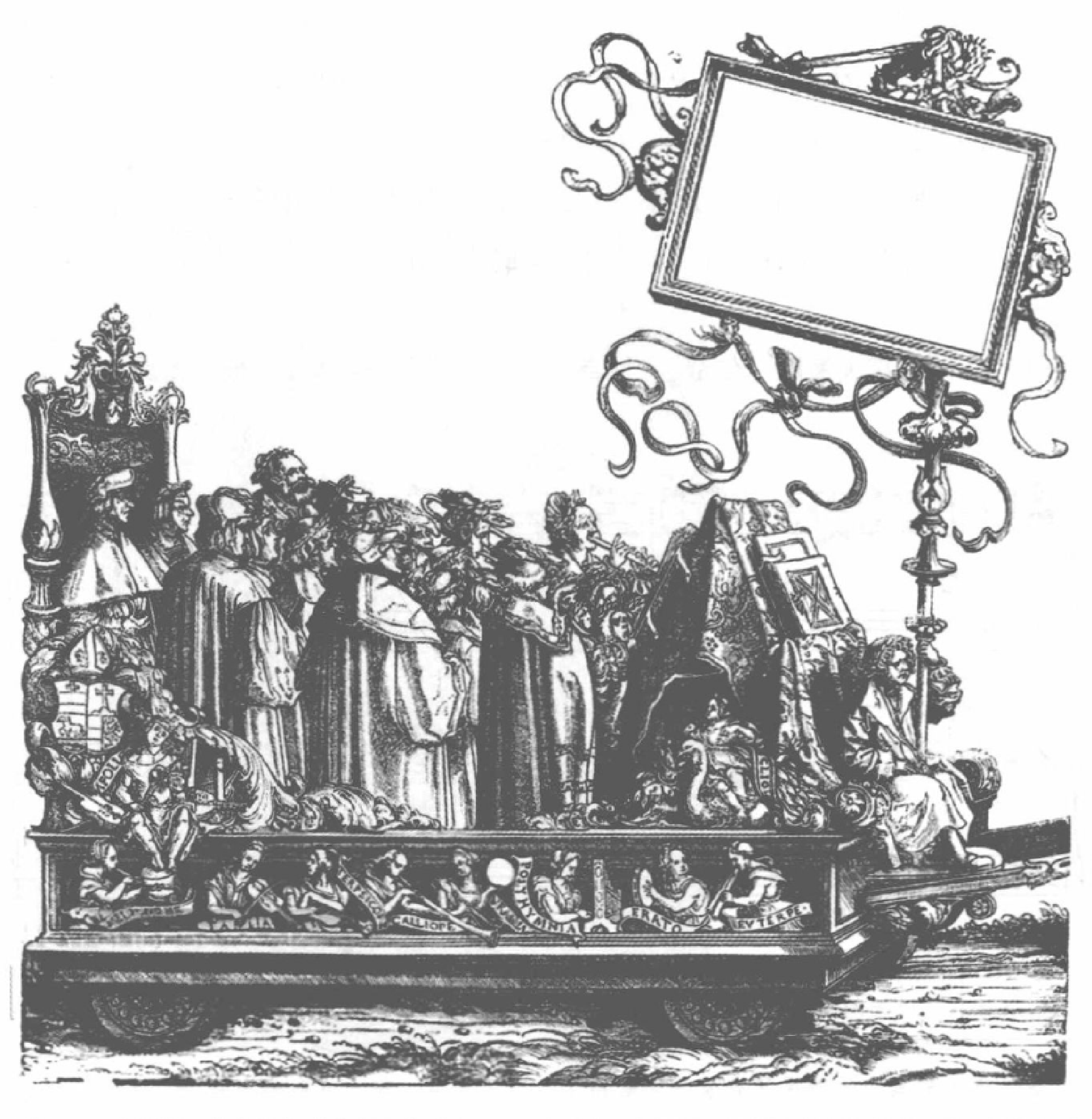


图22-3　大汉斯·布克迈尔《马克西米利安一世的凯旋》，木刻画，显示了载有马克西米利安礼拜堂唱诗班的马车，作于1512年

了这座礼拜堂在一幅画中的样子，这幅画出自一个木刻画系列，题为《马克西米利安一世的凯旋》[*The Triumph of Maximilian I*]，是皇帝为使宫廷增色而在1512年授命艺术家大汉斯·布克迈尔[Hans Burgkmair the Elder]创作的，其中附有皇帝本人的一首诗，读来如下：

With voices hign and low conjoint,
高低声部相互交接，
With harmony and counterpoint,
和声对位彼此融谐，
By all the laws of music woved,
音乐运行自循规章，
My choir constantly improved.
皇廷唱诗班日趋精良。
By not alone through my intent—
此非我一人之功，
Give thanks to royal encouragement!
多蒙皇恩浩荡，屡赐殊荣。

The Cornett and trombones we place
木管号、长号介乎其间，
So that the choral song they graced,
合唱之声得以润色、装点。
For His Imperial Majesty
每当陛下驾临，
Has often in such harmony
听此谐和之音，
Taken great pleasure, and rightly so,
便觉悦耳怡神，颇多享受，

As we have had good cause to know.[1]
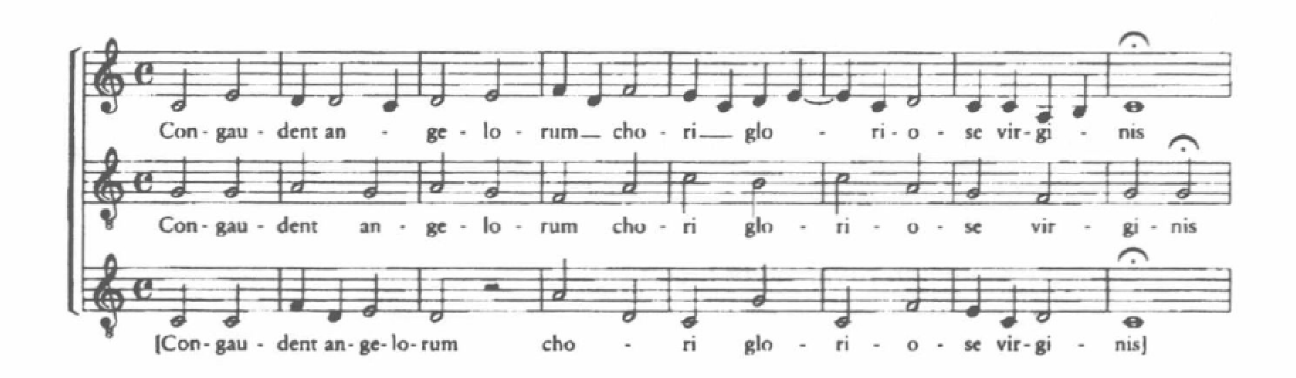
我等自知，陛下之所喜有充分理由。

至于这首诗所反映的有关表演实践的内容，将在后文讨论。

《康斯坦策唱诗班曲集》。虽然这一时期的弥撒曲是以常规弥撒套曲为主，但专用弥撒套曲却也从未绝迹。如我们在第九章所见，迪费本人可能就写过一批这样的套曲。不过，这个体裁在中欧地区的德语国家却得到了最热情的培育和发展，尽管有时尚不成体统（谱例22-15）。

319

谱例22-15：佚名之作《众天使致敬》[*Congaudent angelorum chori*]，出自《特伦托手稿93号》[2]



在十六世纪的头十年里，伊萨克必定在专注于专用弥撒的创作，于是写出了《康斯坦策唱诗班曲集》[*Choralis Constantinus*]这套不朽的专用弥撒曲集（其中有个别段落以及少量常规弥撒曲并非由伊萨克所作）。这部曲集一共收录了九十九套弥撒曲，适用于整个教会年历中的所有星期日以及某些重大节日。类似于《康斯坦策唱诗班曲集》这种适用于整个教会年历的礼仪音乐还有：十二世纪莱奥南[Leonin]的《奥尔加农大全》[*Magnus liber organi*]、十六世纪末威廉·伯德的《升阶经集》[*Gradualia*]以及巴赫为莱比锡教堂而作的康塔塔套曲。

320

《康斯坦策唱诗班曲集》在伊萨克死后由纽伦堡出版商希罗尼穆斯·福莫施

---

1. 英译文引自 Appelbaum, *The Triumph of Maximilian I*, 4—6。
2. 转引自 Strohm, *The Rise of European Music*, 525。

耐德[Hieronymous Formschneider]发行为三卷本，第一卷问世于1550年，后两卷问世于1555年。虽然这套曲集在标题上指向了康斯坦策这座城市，但其实只有第二卷是为康斯坦策主教座堂而作的（作于1508—1509年）；第一、三卷则是为马克西米利安的皇廷礼拜堂而作。伊萨克没能在有生之年完成这项创作计划，他的学生路德维希·森夫尔补足了残缺的部分。

表演实践

有关两百年间礼仪音乐的表演实践，至今仍有许多悬而未决的问题。

无伴奏歌唱传统

第九章曾提到过学界的一个显著共识，即十五世纪的礼仪音乐通常都是以无伴奏[*a cappella*]形式呈现的。另一方面，在1586年，西班牙作曲家弗朗西斯科·格雷洛[Francisco Guerrero]要求他的《万福圣母》前三节相继用肖姆管、科奈特号、竖笛来伴奏，“倘若总用同一件乐器，会使聆听者感到懊恼”。[1]于是，在十五世纪中叶到十六世纪末的这段时间里，我们经历了从一种表演形式到另一种表演形式的转变。

若斯坎时代的礼仪音乐似乎代表了一个过渡时期，或许可以稳妥地说，大约在1500年以后，以乐器来补充人声的实践方式在礼仪音乐中开始越发常见了。布克迈尔的木刻画就提供了这方面的证据（图22-3），其中显示马克西米利安的礼拜堂歌手与长号手和木管号手一起表演。可以肯定的是，这些音乐家聚集是在一艘浮舟上而不是在教堂里表演的，画家这么设计是为了让人印象深刻，但这个场景未必就是凭空虚构出来的。

伴随世纪更替，人声与乐器联合并用的图像证据得到了更有力的文献支撑。于是在1503年，当马克西米利安和公正者菲利普（父亲与儿子）的礼拜堂相会

1. Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age,* 167.

于因斯布鲁克时，“(神圣罗马帝国皇帝马克西米利安之)萨克布号手[Sackbuts]率先奏响升阶经[Gradual]，并演奏承神之佑[*Deo gratias*]与弥撒礼成[Ite missa est]部分，而主公(菲利普)之歌手则唱起献祭颂”。[1]

并非只有在盛大的国事场合才会由人声和乐器联合演出节日弥撒曲。伊拉斯谟[Erasmus]曾对英国教堂和修道院的(应为)日常音乐发表如下谴责：

321

> 我辈已将剧场之乐移入圣所，杂声交响，迷人心窍。古代剧场焉有此乐乎？哀哉难以置信。号管齐鸣(其形或直或弯，一者名曰萨布卡[Sambucas，古为弦乐器，后为管乐器])喧声回荡，更有人声充斥其间……云集教堂者竟贪图声色，更与剧场观众何异！[2]

意大利的情况也大抵如此，像比亚乔·罗塞蒂[Biagio Rosetti]在他1529年出版于维罗纳的《习乐初步》[*Libellus de rudimentes musices*]中所抱怨的那样：“被滥用之长笛、小号、长号、圆号……已开始向圣所蔓延……纵欲者在集会中享受着奏乐之欢。”[3]简而言之，宗教礼仪的“声景”正在发生变化。

速度上的前后联系

若斯坎《引吭高歌弥撒曲》的慈悲经乐章以及同一时期许多其他弥撒曲的慈悲经乐章，都以O、Ȼ、Φ这三个节拍度量符号分成了三个大段落，但是在后两个带有“对切线”的定量符之间，却没有出现通常的音值翻倍(加速一倍，即2:1)的情况。由此，三个段落在速度上究竟有什么联系呢？如果“基督”一节和“上主”第二节中的倍短音符[semibreve]的运行速率是“上主”第一节的两倍，那会导致音乐变为纷乱难辨的胡话。同样不太可能的是，让“上主”第一节保持足够的慢速，以便让随后的速率翻倍变得可行。

---

1. 转引自Picker, “The Habsburg Courts”, 224。
2. 转引自Miller, “Erasmus on Music”, 338—340。
3. 转引自Reynolds, “Sacred Polyphony”, 193。

更有可能的是，当₵跟在⌽之后时，其时值比率为4:3，也就是说，₵的4个倍短音符，被唱成O中的三个倍短音符的长度。而且，当节拍度量符变为⌽时，意味着要回归三拍子，但仍要采用₵中的通行速率，以便让“上主”第二节运行得比第一节略微快一些。

拉丁语发音

1608年，当时代最渊博的学者之一——约瑟夫·扎斯图斯·斯卡利杰[Joseph Justus Scaliger]（1540—1609）曾为听不懂英国人口中的拉丁语而感到歉疚，原因是斯卡利杰不精通英语，因此他无法理解英国人在拉丁语发音方面存在哪些问题。一位法国人会把“per sanctam crucem redemisti mundum”[汝以此圣架救赎普世]读成“per santan crusan redemisiti mondon”[意义不通]。[1]

由此我们获知，拉丁语的发音远远不是“标准化”的，因此也没有理由假设十六世纪低地国家的歌手们，会用今天被我们称作教会拉丁语的意大利式发音来演唱（比如）若斯坎或奥布雷赫特的弥撒曲。那么，他们究竟会用什么样的发音呢？若斯坎的《赫拉克勒斯·迪克斯·费拉拉弥撒曲》的唱词是应根据法-佛兰德传统来发音（这是若斯坎头脑中熟悉的音响），还是该用意大利语的风格来发音（因为这作品是为费拉拉宫廷而作）？法-佛兰德歌手一旦翻越了阿尔卑斯山，该如何处理拉丁语的发音呢？虽然这些问题都不容易解答，但它们召唤着当代表演者动用想象以寻找不同的解决方案。尽管他们总会采取一个相对确定的方案，但下周的演唱必定又会与今天的不同。

322

1. 两个例子都出自James Haar, “Monophony and the Unwritten Traditions”, in *Performance Practice*, 262, n.11。

第二十三章
历史插图：1513—1521

325 伊拉斯谟在1517年4月致信教皇利奥十世时写道：

> 今逢盛世堪称颂，若“黄金时代”所言非虚，则必属今时……人类将召还其三项福祉，一为久已退转之虔敬基督之心；二为半荒半废之研习典范之念；三为基督世界友睦奉公之象，此乃信念、学识之基。[1]

伊拉斯谟的这番乐观言辞缺乏真凭实据，他写这封信时（教皇利奥十世在位的1513—1521年）正遭遇着前所未有（无论就规模还是程度来说）的紧张局面，这紧张感存在于国家与国家之间、政府与教会之间，以及对立教派之间（这是最严重的方面）。而且，如果说此时的欧洲仍然延续着晚期中世纪的某些“装束”，那么其效果要比近代初期更显“负重”，事实上近代初期的某些政治后果是绵延至今的。

领袖“玩家”

在考察严重危害这个时代的张力之前，我们应该先认识一些领袖“玩家”。

1. 转引自 Gilmore, *The World of Humanism*, 261。

法国：路易十二和弗朗索瓦一世

当查理八世[Charles VIII]1498年无嗣而终时，奥尔良公爵登基为王，史称路易十二[Louis XII]（1482—1515）。这位具有独裁风范的君主，执意声称意大利的部分版图归属法国，于是他成年以后将主要精力维系于此事，然而最终也没有尝到一丝甘味。

及至弗朗索瓦一世[Francis I]（1494—1547，参见图23-1）在1515年1月执掌王权之际，法国已将干预意大利当成一种嗜好，弗朗索瓦也沉浸其中、无暇分神。虽然其最初的动机仍在于领土扩张，但弗朗索瓦却真正喜爱上了意大利文化，并将这一嗜好升级为政治纲领。他热情拥戴意大利艺术家，其中就包括1519年客死法国的达·芬奇[Leonardo da Vinci]和雕塑家本韦努托·切利尼[Benvenuto Cellini]。弗朗索瓦一世还在1531年安排了王子——未来的昂立二世[Henry II]（1547—1559）与凯瑟琳·德·梅迪奇[Catherine de'Medici]（洛伦佐的长孙女）结婚，故有传闻夸张地说：正是凯瑟琳带来的御厨教会了法国人如何烹饪。

英国：亨利八世

亨利八世[Henry VIII]（1491—1547，图23-2）在1509年成为英国国王。他渴望能废除与其首任妻子（六任王后之首）的婚姻，这位王后是阿拉贡家族的凯瑟琳[Catherine of Aragon]（1485—1536），系费迪南德与伊莎贝拉之女，也是亨利之兄即威尔士亲王亚瑟的遗孀。在这个意念的促动下，亨利在1530年代使英国脱离了罗马天主教，并建立了亲任最高领袖并施行自治的英国教会（参见第二十八章和三十四章）。

327

查理五世皇帝

当马克西米利安一世1519年去世时，他的嫡孙查理五世[Charles V]（1500—1558，图23-3）为购买神圣罗马帝国皇帝席位而开出的价格高于两个对手——



图23-1　让·克卢埃[Jean Clouet]所绘的《弗朗索瓦一世肖像》，作于1525年，藏于巴黎卢浮宫



图23-2　小霍尔拜因[Hans Holbein]所绘的《亨利八世肖像》，作于1536年，藏于马德里提森美术馆[Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid]



图23-3　提香[Tiziano Vecellio]所绘的《查理五世骑马像》，作于1548年，藏于马德里普拉多博物馆[Prado, Madrid]

弗朗索瓦一世和亨利八世。（皇帝头衔其实与“神圣”和“罗马”都没什么关系，既非世袭传承，亦非真正至高无上，而是由七位贵族和高等圣职者组成的委员会投票选举出来的。）图23-4勾勒了查理五世治下的帝国版图，其中包括（以归入时间为序）：荷兰和佛兰德斯（继承自先父勃艮第哈布斯堡公爵、公正者菲利普），因受自足繁荣的经济实力所驱动，此地仍蔓延着谋求政治独立的苗头；西班牙（继承自母后胡安娜[Juana]，这是费迪南德与伊莎贝拉的另一个女儿），在此，他作为“异邦人士”而被嫉恨；奥地利和德国的哈布斯堡统治区（继承自先祖马克西米利安一世），此地的新教徒蔑视他所推崇的天主教；米兰（这是他本人以武力征服的）；波西米亚和匈牙利（通过联姻而获得）；那不勒斯王国；以及西班牙在美洲的领土。正如他的首席部长所言：“上帝正引导陛下登基为世界之尊。”[1] 328

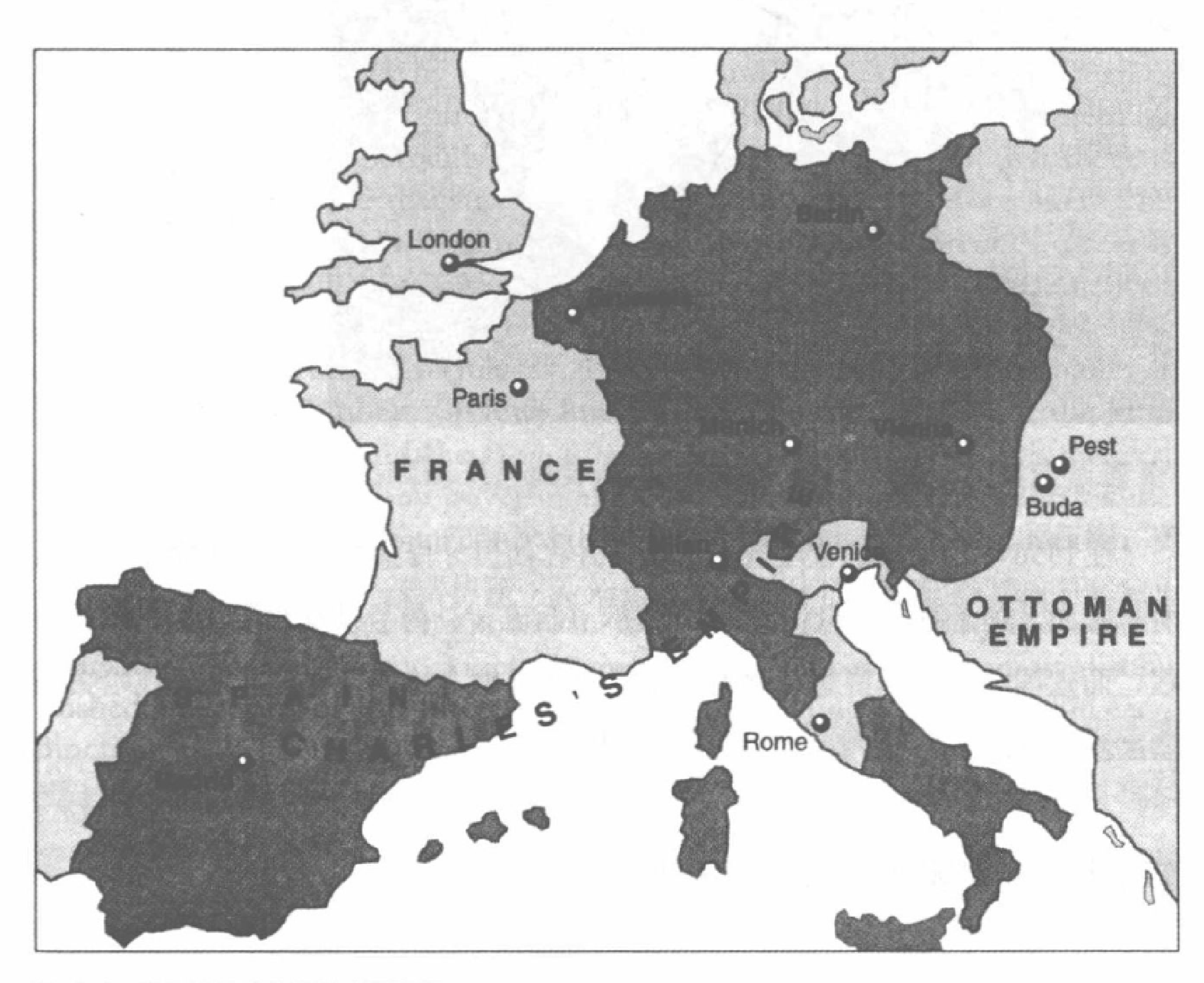


图23-4　查理五世统治下的帝国版图

1. 引自Hale, *A Concise Encyclopedia of the Italian Renaissance*, 78。



图23-5 拉斐尔所绘的利奥十世教皇肖像（就座者），陪同者为红衣主教朱利奥·德·梅迪奇[Giulio de' Medici]和路易吉·德·罗西[Luigi de' Rossi]，作于1517年，藏于佛罗伦萨乌菲齐美术馆[Uffizi Gallery, Florence]

在1556年，疲惫的查理宣布退位，并在西班牙修道院里度过生命中的最后两年时光。其子腓力二世[Philip II]继承了西班牙、荷兰以及北部意大利的统治权，而查理之兄——费迪南德则接受了中欧领地，其中有许多区域仍属哈布斯堡家族所有，直至“一战”后家族瓦解为止。

两个教派：利奥十世与马丁·路德

“豪华者洛伦佐”的次子——乔瓦尼·德·梅迪奇[Giovanni de' Medici]生于1475年，其成长之路常与圣职相伴：八岁成为低等执事[minor orders]，十三岁成为红衣主教，1513年当选圣彼得主教座堂之主，登基为教皇利奥十世（图

23-5）。作为极富教养之辈，利奥十世对美文学[belles-lettres]和视觉艺术均慷慨资助，但他最感兴趣的却是音乐，这不仅体现为他扩充了教廷礼拜堂的规模，也体现为他孜孜不倦地想成为业余作曲家。

利奥是该时期最令人钦佩的教皇之一，但他的巨大失误却在于——他缺乏对“不可想象”之物的想象力：一位起初名不见经传的奥古斯汀修道院修士马丁·路德[Martin Luther]（1482—1546），竟然说服了半数基督徒相信除罗马天主教奉行的方式之外，还有其他方式与上帝沟通。正是利奥的后知后觉导致了新教的改革。 329

邦交方面的紧张局势

当查理八世[Charles VIII]1494年入侵意大利图谋夺取那不勒斯时，“意大利战争”的序幕便正式拉开。这场战争在1510—1520年代进入白热化阶段，并在1529年宣告结束，此时查理五世和弗朗索瓦一世同意休战。虽然意大利在1454年洛蒂合约[Peace of Lodi]签署后仍有小规模战事发生，但已经不再像先前的局势那样紧张了。“意大利战争”爆发的原因很多：敌对的西班牙和法国都声称对那不勒斯拥有控制权；路易十二声称米兰和热那亚归自己所有，因为他的祖父曾与贵为公爵的米兰威斯康迪[Milanese Visconti]家族成员通婚；马克西米利安一世企图将北部意大利以及瑞士的部分领土纳入自己的版图；此外，谁都希望独揽意大利的权势（包括教廷的权威）。可见所有人都在为自己谋利益。

那不勒斯的统治权在1504年被确定了下来：西班牙挫败了法国，以至于直到十八世纪以前，那不勒斯长期隶属于西班牙总督区域。争夺米兰的战斗则给意大利北部地区带来了三十年灾难。弗朗索瓦一世虽然起初赢了战斗（在1515年的马里加纳诺战役中），但最终却在1525年的帕维亚[Pavia]战役中失利。于是就像那不勒斯那样，米兰最终也归属了西班牙/王权的统治之下，如此维持了三个多世纪。由此可见，“意大利战争”不同于此前的其他冲突，这些战争最终定格了意大利的政治版图，并强制开启了长达几个世纪的异族统治史。

国家与教会之间的紧张局势

对于牵涉国际纷争的教会，谁拥有掌控权？罗马还是世俗王权？这是几个世纪以来一直悬而未决的问题。然而十五世纪末、十六世纪初却见证了教会与世俗王权所达成的两项共识，这些共识将权力的平衡点一劳永逸地转向了世俗统治者及其治下的国家。

1478年，西克斯图斯四世[Pope Sixtus IV]教皇授予了费迪南德与伊莎贝拉在卡斯蒂利亚[Castile]建立宗教法庭的权利，以便处置那些改宗天主教却又“重新叛变”的犹太人。虽然宗教法庭的运作倚仗着罗马的威名，但其实它完全沦为了政府的管理工具，因而在效果上独立于西班牙教会的权势范围之外。

教皇西克斯图斯将这一权利授予了西班牙，而教皇利奥则授予了法国。1516年，伴随弗朗索瓦一世在意大利的权力达到顶峰，国王与教宗签署了《博洛尼亚协定》[Concordat of Bologna]，其中，教皇利奥容许弗朗索瓦针对法国高阶宗教职位的提名权而无需受罗马干涉，这意味着法国的宗教事务将由法国自理。

330

不过，说到对罗马干预权的敌对情绪，最激烈者莫过于德国。德国人不满于罗马教廷对教会受理当地诉讼所强加的任何限制（这些限制被认同为额外课税）。1509年，马克西米利安已萌生了与罗马决裂的念头（他因教皇拒绝为自己加冕而心生愠怒）。1516年，教皇利奥最精明的顾问之一——威尼斯人文学者吉罗拉莫·阿莱安德罗[Girolamo Aleandro]曾提醒他德国正在酝酿叛乱，这叛乱果然在当年就发生了。

教派之间的紧张局面

1517年10月31日，撒克逊维滕堡大学的神学教授马丁·路德在维滕堡城堡教堂门上张贴了著名的“九十五条论纲”——《关于赎罪券效能的辩论》[*Disputation for the Clarification of the Power of Indulgences*]。引发这次抗议——“抗议”是“新教徒”[Protestants]一词的本意，其拥护者也引以自称，该词在1529年被铸上了钱币——的导火索是教皇利奥授权兜售赎罪券[indulgences]（花

钱即可免罪），以筹集资金来修缮罗马的圣彼得大教堂。罗马的腐败可谓有目共睹，伦敦圣保罗主教座堂的首席祭司约翰·科利特[John Colet]曾说“这信仰之城已沦为娼妓”。然而，无论路德及其同党对罗马的廷纲败坏和信仰沦丧如何谴责，单凭此事并不足以激使教会分裂。更有可能的是，路德只是对基督宗教的几个基本信条另有见解而已。

路德并不相信教会所宣教的下述观点：一个人可以用金钱博得上帝青睐，并借助于祈祷和善行（例如购买赎罪券就是其中之一）获得拯救。路德坚信的恰是另一种方式：人们因上帝的慈爱而成为“义人”[即被赋予资格]，只有信仰上帝的恩典才能最终获得拯救。此外，他认为，人与上帝的沟通既不需要借助教会的层级化机构作为中介，也不需要借助教皇发布口谕来延伸圣经权威。就效果而言，路德把人与上帝的关系颠倒了一下。而且尽管他本人并无意建立一个新教派，但是他对自我理念的呼吁却最终导致了这样的结果（参见第三十三章）。

三位著述者

在十六世纪最广为流传的著作中，包括了马基雅维利的《君主论》和卡斯蒂廖内的《廷臣论》。

马基雅维利

尼科洛·马基雅维利[Niccolò Machiavelli]在1513年写了他的《君主论》[*Il principe*]一书（直到1532年才出版）。时至今日，如果要把什么东西称作“马基雅维利式的”，那就意味着在指控其“残忍无度”，超越了道德底线。然而马基雅维利的政治思想却不是这么简单的。他那最广为人知的名言“为了正当目的，可以不择手段”[The end justifies the means]，即出自该书。马基雅维利真正所写下的是：“在人（君主尤甚）实施行动之际，若不能确知其是否合理，则宜视其最终结果”（第十八章，“须看结果”）。

331

可以肯定的是，马基雅维利为其君主提供的不只是可供周旋的道德空间，

不过他也并非是在美化或提倡暴政统治。实际上，马基雅维利本人是一位热切的共和主义者，这体现为他曾参与对抗梅迪奇的佛罗伦萨共和运动，他后来出版的《论李维著罗马史前十书》[*Discourses on the First Ten Books of Titus Livius*]更清楚地体现了这一点。此外，我们还必须知晓他的动机。伴随梅迪奇在佛罗伦萨复辟，以及罗马有了一位出自梅迪奇家族的教皇利奥十世，马基雅维利希望托斯卡纳和教皇国能够合并以确立一个中心，其他意大利国家可以围绕这个中心而结盟以对抗异邦的统治。他的希望最终落空。

卡斯蒂廖内

巴尔达萨尔·卡斯蒂廖内[Baldassare Castiglione]（1478—1529）的《廷臣论》[*Il libro del cortegiano*]或可被称为有史以来最著名的礼仪书，此书起草于1506年，随后持续修订，直到1528年才付梓。《廷臣论》的主要内容是乌尔比诺宫廷里的对话语录，其中描绘了理想的廷臣（不妨称之为才情绅士的典型代表）所应有的品性学识。书中认为，宫廷礼仪中的首要品质是——潇洒[*sprezzatura*]。“潇洒”意味着廷臣们要能从容优雅地展示才艺，或者说，既要彰显卓越风范，又不能曝显“匠气”[professionalism]。

廷臣还需通晓其他众多才艺，尤其要精通音乐：

> 身为廷臣典范，须有音乐才艺，当通晓乐理，熟读乐谱，并能演奏若干乐器，否则便难称人意。如所周知，每值休闲之际，如欲放松身体，怡情蓄锐，似以音乐最堪借重、最当推崇，移诸宫廷内苑，此理尤然。宫廷音乐不仅令廷臣政客解愁，更让姝丽名媛倾心，盖因谐融甜美之乐声，易入纤柔温婉之心灵。

卡斯蒂廖内还认为女士应学习声乐并练习一种乐器（也要学会跳舞），尽管也要防范下述情况：

> 翩翩起舞时，姿态不宜僵板、孟浪；引吭轻歌、纤手弄琴之际，不宜

骤然或频繁示以收缩姿态，此举或显伶俐，却不美丽。依我之见，女士应选择适宜得体之乐器，设若鼓类、横笛、小号之属，尽皆不宜。此类乐器，或形态拙笨，或声响尖锐，有碍淑女展示其柔美品性。欲使宫娥起舞、佳丽奏乐，必先以软语央求，默允其含羞推就，以流露彼厚颜者所不能欣赏之“高贵矜持”。[1]

虽然卡斯蒂廖内的同时代人中也有一些认为任何音乐表演活动对女士而言都有失体统，但在十六世纪的上层社会看来，卡斯蒂廖内的建议大体上无可反驳。 332

伊拉斯谟

来自鹿特丹的显赫文人——德西德里乌斯·伊拉斯谟[Desiderius Erasmus]（1466?—1536），以多部传世经典而享誉至今。第一部是《格言集》[*Adages*]（1500年发表、1508年扩充），辑录了数千条出自古代作者之口却能关切当下的格言并附有评注；第二部是《愚人颂》[*Praise of Folly*]（1511），这是一部针对于教会滥用职权现象的辛辣讽刺著作（虽然作者依然笃信天主教信仰）；第三部是最能体现其学术造诣的伟大著作，即针对于《新约圣经》的研究著作（1516），附有绝妙的希腊语、拉丁语译文以及释义性的注释，后者首开了近代圣经学的先河。

一位德国艺术家

阿尔布雷希特·丢勒[Albrecht Dürer]（1471—1528，图23-6）无疑是文艺复兴时期最伟大的德国画家。他是卓越无比的雕版画大师——不论木版画还是铜版画，也不论国籍。丢勒的天才得益于他能将北方雕版艺术的特质与十五世纪末意大利的绘画技巧相融合，后者是他两次出访威尼斯期间密切研习过的。 333

---

1. *The Book of the Courtier*, 94, 215.

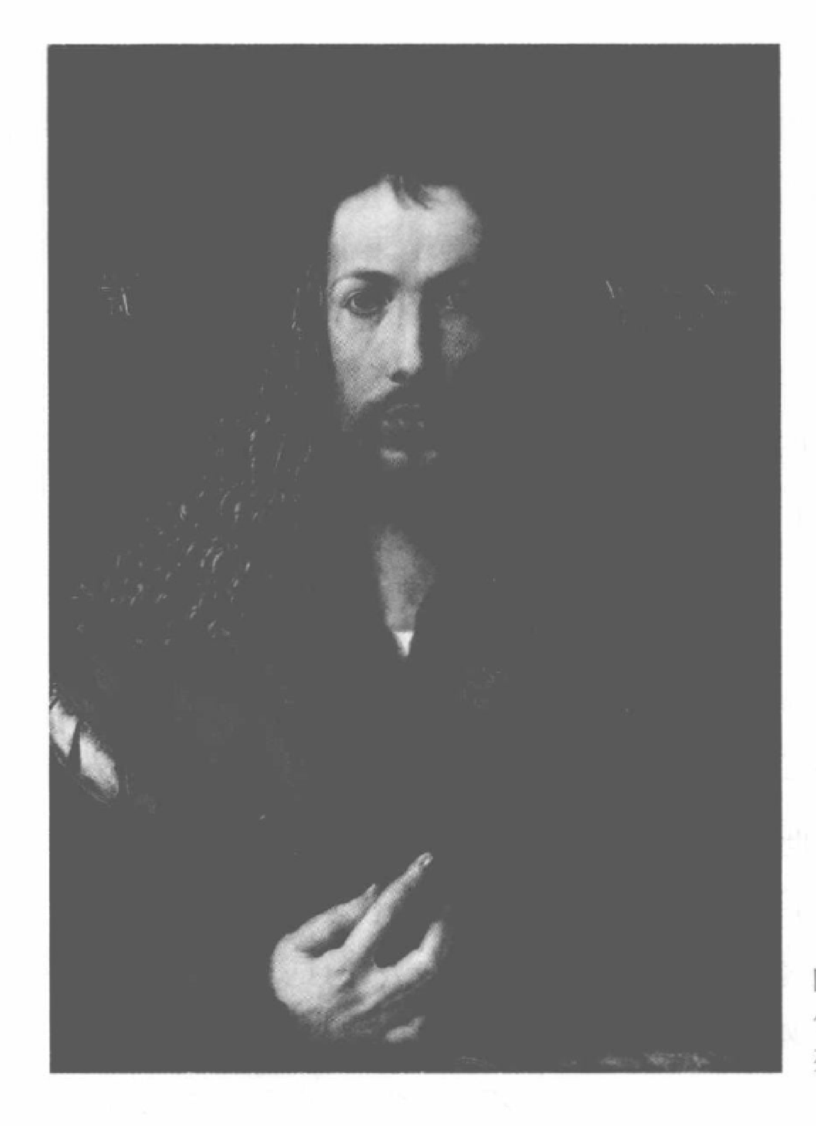


图23-6 丢勒《穿皮革的自画像》，作于1500年，藏于慕尼黑老绘画陈列馆

此外，他拥有哲性思考、数学运算和透视法则所需要的头脑。

丢勒最著名的雕版画代表作之一，是他的蚀刻铜版画《骑士、死神与魔鬼》[*Knight, Death, and the Devil*]（1513，图23-7）。其中的骑士神态绝妙非常。虽然他必定已意识到了自己濒临死亡，却淡定如归。丢勒是在表达宿命式的冥冥定数吗？这一观念在即将来临的宗教改革中扮演着强有力的角色，尤其受约翰·加尔文[John Calvin]所推崇。画面背景中的城市是神圣的耶路撒冷吗？落款日期前的字母“S”，以及罕见的交织文字“AD”（位于左下角）有可能是对萨沃纳罗拉的指涉吗？对萨沃纳罗拉的象征可能也出现在那条狗或那条火蜥蜴（通常代表火刑处死的圣人）身上。或许这位艺术家仅仅是在向中世纪骑士风度的无畏勇气致颂？毕竟丢勒痴迷于军事器具，并在临终前的几年里忙于设计火炮和坚不可摧的堡垒。抑或丢勒的意念中只不过是想为古罗马以来的一系列著名骑马者塑像献上自己的作品？如同所有伟大作品一样，《骑士、死神与魔鬼》也

334

具有耐人寻味的意义。至于丢勒作为一个雕版画家的技巧，最朴素的非技术性评价莫过于伊拉斯谟的评语："岂有其以单色（换言之，即黑色）所难绘者乎？光影、绚烂、显赫、压抑……尽可付诸精准切题之线条，使万般形象活现眼前——满目所见皆黑线，倘欲为之着色，则无异于制造灾难。"[1]



图23-7　丢勒《骑士、死神与魔鬼》，蚀刻版画，作于1513年，伦敦大英博物馆

1. 转引自 Stechow, *Northern Renaissance Art*, 123。

邮包的递送

在1496—1533这大约三十七年间，威尼斯贵族马林·萨努多[Marin Sanudo]在他的《日记》[*Diarri*]中标注了致予威尼斯共和国领导机构的信件所被寄出和寄达的日期。多亏他如此勤勉，我们才得以略知从各地寄往威尼斯的信件所能达到的速度（所列距离均为直线飞行距离）。从280英里外的罗马寄达，不到一周；从525英里外的巴黎寄达，不到两周；从700英里外的伦敦寄达，要三个多星期；从1180英里外的里斯本寄达，要一个半月还要多。也可提供“特殊派送”服务，此时，从纽伦堡到威尼斯的为期三周的常规周期可被缩短为四天。一般而言，按最好的情况——地势平坦、路况良好、天气适宜——计算，邮件的运输速度为每天60英里。意识到拿破仑部队的行军速度其实并不比恺撒[Julius Caesar]的快，这必定令人惊讶。

第二十四章
歌曲中的旧亡新生

如前所述，经文歌和弥撒曲在若斯坎这代人的手上都经历了转型。这两种体裁比任何其他体裁都更能体现渗透性模仿这一新风格。然而其中各体裁自身的惯例也发生了改变。弥撒曲见证了模仿技巧的出现，复调安魂弥撒曲、复调圣母弥撒曲等类型得到了更广泛的培育。经文歌领域中发展了一种新式的词乐关系，强化了音乐表情的可感知度。但这些创意其实都不足以令人惊讶，其中某些变化是在十五世纪第三代季就已出现的，同时，这两种体裁的基本前提仍然得到了保留：慈悲经仍是慈悲经，经文歌也仍是拉丁语文本的通谱歌。 336

然而在世俗歌曲领域，却是真正出现了令人震惊的现象：在迪费-班舒瓦和比斯努瓦-奥克冈这两代人手中曾非常活跃和完美的固定形式，及至若斯坎时代已了无生机、罕被听闻。如果说它们在音乐创作领域中是被新的诗-曲作法即音（语）调上更为通俗自然的手法所扼杀的话，那么在严肃而典雅的诗歌创作领域，则是决然退出了历史舞台。本章所要论述的，便是旧传统的消亡与新传统的诞生。

与此同时，在法-佛兰德传统之外还有更为显著的发展。在1450—1475年间刚刚萌生的民族风格，今已趋于结晶化定格，并有了自己的惯例和可预期的品格。或许最引人注目的发展是出自北部意大利宫廷，弗罗托拉[frottola]传统在此繁荣，达到了此前近一个世纪以来意大利本土复调传统不曾企及的高度。与之相似，西班牙和德国也都涌现了复调歌曲。相比其他体裁来说，世俗歌曲最敏捷地响应了世界的变化步伐。
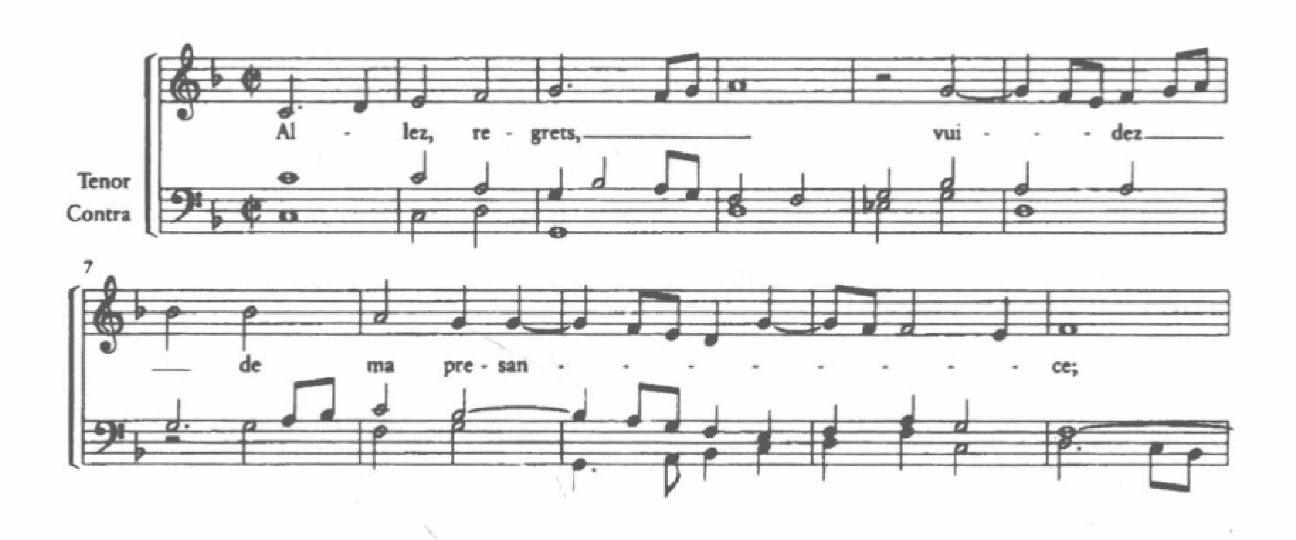
固定形式的衰亡

可以肯定，固定形式并不是突然被废除的，也没有被彻底废除，孔佩尔、阿格里科拉、拉吕等少数作曲家仍有数量可观的世俗作品维系着固定形式。

孔佩尔的一首回旋歌

第十五章曾有提及，在十五世纪末最受欢迎的通俗歌曲中，有两首是出自海恩·范·吉兹姆[Hayne van Ghizeghem]之手，一首是《数我恋人完美无瑕》(《谱例集》第29曲），另一首是《来兮，懊悔何惧》[*Allez, regrets*]。谱例24-1提供了海恩在后一首作品中为第一行诗所配的音乐：

谱例24-1：海恩·范·吉兹姆《来兮，懊悔何惧》，第1—11小节
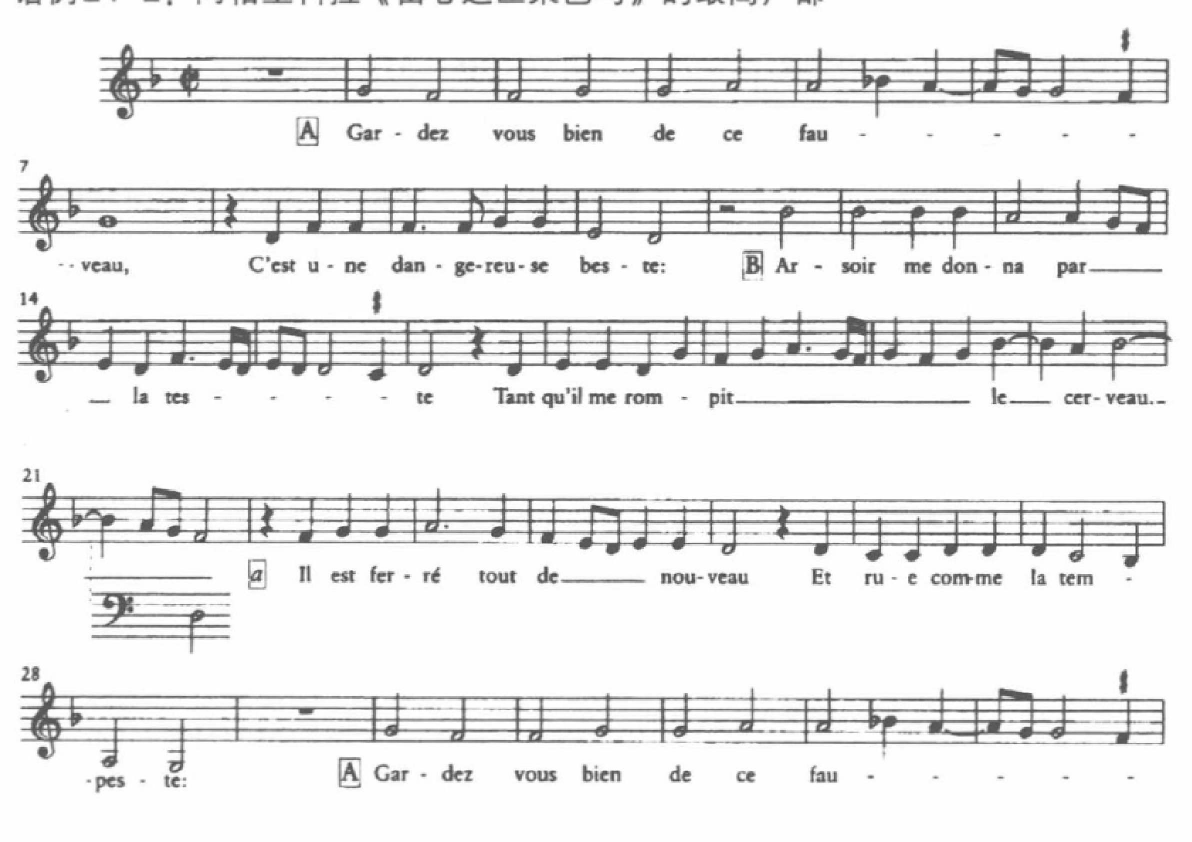


337 孔佩尔是众多借用过海恩这首歌曲素材的作曲家之一。实际上，孔佩尔似乎是带着“报复”心理写了三首隶属于“懊悔尚松”[*chansons à regrets*]这一微型亚体裁[subgenre]的歌曲，每一首都耽于对懊悔情愫的臆想。《谱例集第45曲》提供了孔佩尔《叹兮憾兮》[*Venes, regretz*]的乐谱，它并不是一首典型的定旋律改编曲，而更像是对海恩回旋歌的一首仿作，从既有素材中提取出了新的对位潜能，并以自由创作的方式为之注入了“强心剂”。最绝妙的笔触之一在开头处，孔佩尔援引了海恩的支撑声部作为自己的支撑声部（并在最高声部上予以模仿），

同时还把海恩的最高声部放在了自己的最低声部，于是在一开始就呈现了转位式对位的姿态。此外，这一转位笔法似乎映照出了歌词的语义：海恩在此要打发懊悔之情“去”[go]，而孔佩尔此刻却召唤懊悔之情“来”[come]。看来古老的回旋歌并没有完全丧失生命力。
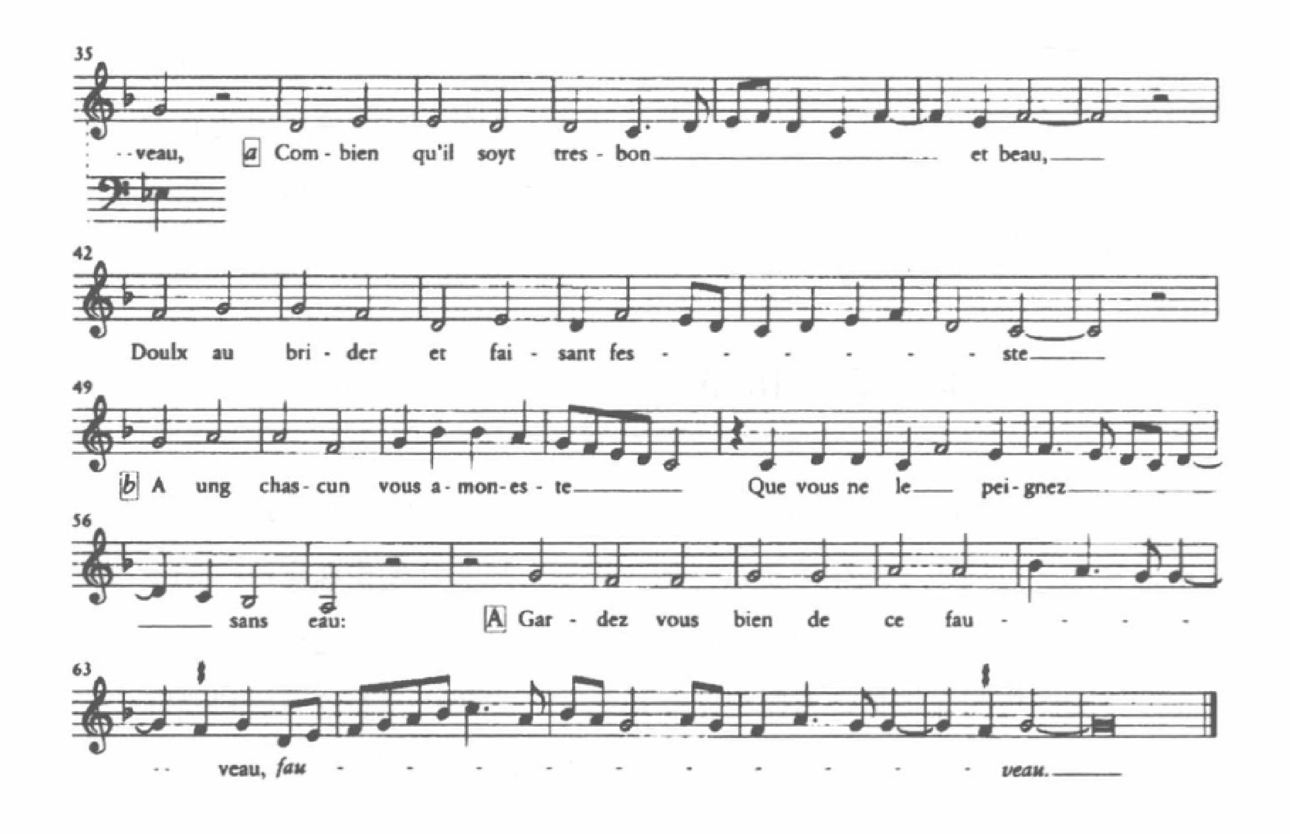
阿格里科拉的一首“反”回旋歌

固定形式的衰亡在很大程度上归因于作曲家对它们的忽视。如果说孔佩尔、阿格里科拉、拉吕还在持续培育这些体裁的话，那么其他作曲家——如奥布雷赫特、伊萨克、穆顿、布吕梅尔、费文、若斯坎等，却几乎是碰也不碰了。这种态度转变同样明显地体现在阿格里科拉的一首尚松中，而这首尚松实际上已经破坏了回旋歌。谱例24-2完整显示了他的《留心这匹栗色马》[*Gardez vous bien de ce fauveau*]的最高声部：

谱例24-2：阿格里科拉《留心这匹栗色马》的最高声部[1]



1. 引自 Brown, *A Florentine Chansonnier*, 1: 59—60。



338 虽然这首歌的文本是一首完美的四行体回旋[rondeau quatrain]。阿格里科拉谱写的音乐却极为反常。不仅叠句的末尾（第21小节）缺乏调性上的终止感，被删节的叠句篇幅只与第一诗节（第29—35、57—63小节）相当，而且，阿格里科拉还为短诗节和长诗节——也就是期待中的**a**和**a b**段落（第22—28和36—57小节）——都谱写了全新的音乐。这样一来，阿格里科拉所写的实际上是一首通谱体回旋歌，由此不啻为在固定形式的“棺材板”上又敲入了一颗钉子。

宫廷传统的续存

虽然固定形式衰落了，但作曲家们仍在继续为严肃典雅的诗作谱曲。伴随重复性结构日趋过时，他们开始以对待经文歌文本的方式为这类诗文谱曲。我们可以从两首歌曲中看到这一点，这两首歌曲都与奥地利的玛格丽特[Margaret of Austria]的哈布斯堡–荷兰宫廷相关。

若斯坎的《再不怨诘》

奥地利玛格丽特宫廷的比利时诗人兼秘书——让·勒迈尔[Jean Lemaire]在1513年的一封信中写道，“修辞与音乐相通”。[1]我们可以从若斯坎的一首杰作中听到诗歌与音乐的完美联姻，这首杰作是他为勒迈尔诗作谱曲的《再不怨诘》[*Plus nulz regretz*]（《谱例集》第46曲），诗文作于1507年末，既为庆祝勃艮第的哈布斯堡王朝-与英国的都铎王朝签署和约，也为庆贺未来的查理五世与玛丽·都铎[Mary Tudor]订婚。

339

这首诗没有遵循常规的结构模式，因此也体现了它与“固定形式”传统的决裂，它有长长的二十行：

1. Plus nulz regretz grans moyens ne menuz

再不怨诘，无论怨天亦或尤人。

2. De joye nulz ne soyent ditz n'escritz.

所得喜乐福音，无可言说亦无从书写。

3. Ores revient le bon temps Saturnus

当此时节，纵使忧郁之神亦可颐享天伦。

4. Ou peu congnuz furent plaintifs et cris.

怨声哭声，俱已绝灭。

5. Long temps nous ont tous malheurs infiniz

过往可悲，久历磨难岁月：

6. Batuz, pugniz et fais povres maigret,

争斗与分歧，战祸与饥馁。

7. Mais maintenant d'espoir sommes garniz

来日可追，我等希望盈怀、兴高采烈。

8. Joinctz et unis n'ayons plus nulz regretz.

---

1. 转引自Reynolds, “Compositional Planning in the Renaissance”, 70—71，诗歌的英译文以及随后的讨论都出自这篇文章。

同胞联袂结盟，告别怨恚。

9. Sur noz preaux et jardinetz herbus

原野满秀色，花草正芳芬，

10. Luyra Phebus de ses rais ennobliz.

暖芒摇曳，日神之琴流光四射。

11. Ainsycroistront noz boutoneaux barbus

俟来者，嫩芽茁壮成荫，幼童须茂庚深。

12. San nulz abus et dangereux troubliz.

无须责备之谩骂，无惧噩神之威胁。

13. Regretz plus nulz ne nous viennent apres

诘怨不再，福星熠熠生光辉。

14. Nostre eure est pres, venant des cieulx beniz.

天堂遥降福瑞，何不雀跃迎接。

15. Voisent ailleurs regretz plus durs que gretz,

怨恚何往耶？昔日之顽违、

16. Fiers et aigretz, et charchent autres nidz.

傲慢、责备，只得另觅巢穴。

17. Se Mars nous tolt la blanche fleur de lis.

即使战神再兴掳掠，将珍视之物抢劫，

18. Sans nulz delictz sy nous donne Venus

亦不胸怀觖觖，即使爱神——

19. Rose vermeille, amoureuse, de pris,

对追逐情爱之人，不再轻易妥协，

20. Dont noz espritz n'auront regretz plus nulz.

亦不心生慊慊，怨天亦或尤人。

[译注：中译时在句尾沿用了原诗的韵式。至于句中的韵脚，原诗是将奇数行句尾之韵脚“复用”于偶数行句中，而译文则以两种方式反其道而行，以强化原诗的韵律博弈和格律逆行趣味：前十二行是在奇数行句中

“先现”偶数行句尾之韵脚，后八行则是让奇数行句尾韵脚“复现”于偶数行句中。此外，原诗第一行与第八行开头的逆行关系（plus nulz regretz vs regretz nulz plus），在译文中也得以保留（再不怨诘vs诘怨不再）。]

这首诗在结构上的最大亮点在于，它反复强调着“镜像对称”的韵律布局，前八行是a b a b / b c b c，到了最后八行变为c b c b / b a b a；虽然第1行和第8节分别是以“plus nulz regretz”[再不怨诘]开头和结尾，第13和第20行却是以“Regretz nulz plus”[诘怨不再]开始和结束。这种镜像布局造成的显著结果是将这首诗分成了三段：1—8，9—12，13—20，由此形成了另一种镜像结构：8+4+8。最后还需提及，在其宽广的韵律格局中，勒迈尔着迷于“韵律博弈”[*rime batelée*]：每个奇数行的最后一个音节，与其后偶数行的第4个音节相对：例如，第5行的最后一个音节是“infiniz”中的“niz”，而第6行的第4个音节则是“pugniz”中的“niz”。 340

若斯坎只为前八行诗谱写了音乐。面对韵律上如此考究的一首诗，若斯坎该如何在音乐中体现这些匠心呢？从一开始，他就以四种方式在四个结构层面上体现诗歌的镜像布局：一、第1—2行和第7—8行被分别谱写为了双重卡农（严格程度不同），而中间的第3—6行诗也被纳入了基于单一动机的卡农之中。图表24-1概括了若斯坎此曲中使用卡农的情况：

图表24-1：若斯坎《再不怨诘》中的卡农
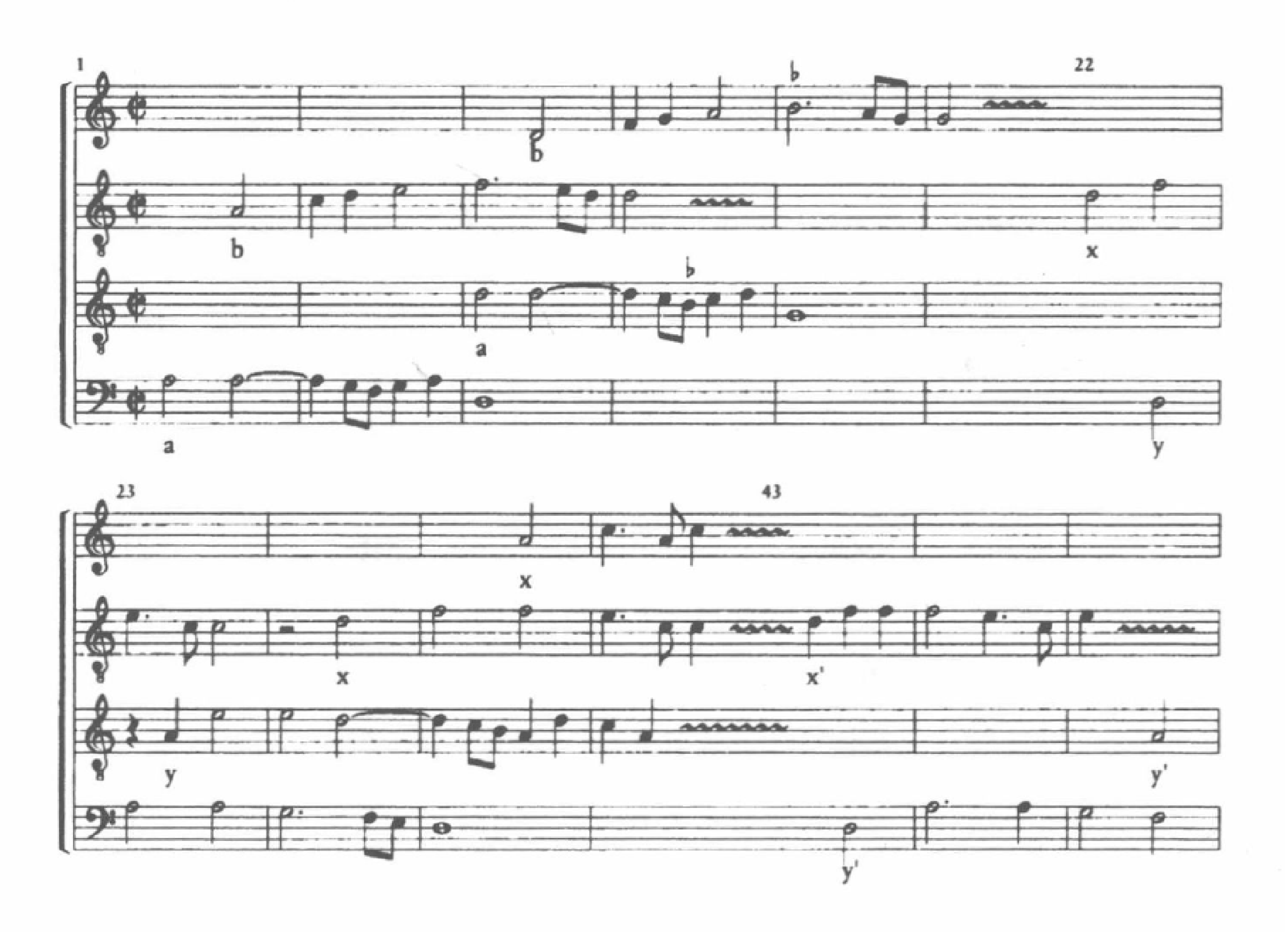
诗行	小节数（有交叠）	卡农
1	1—9	双重卡农：最低声部与支撑声部之间，支撑对位声部与最高声部之间。
2	8—18	双重卡农：最低声部与最高声部（倒影）之间，支撑对位声部与支撑声部（倒影）之间。
3	16—24	相距五度的单卡农，四声部（有分组：最低声部与支撑声部一组，支撑对位声部与最高声部一组）。
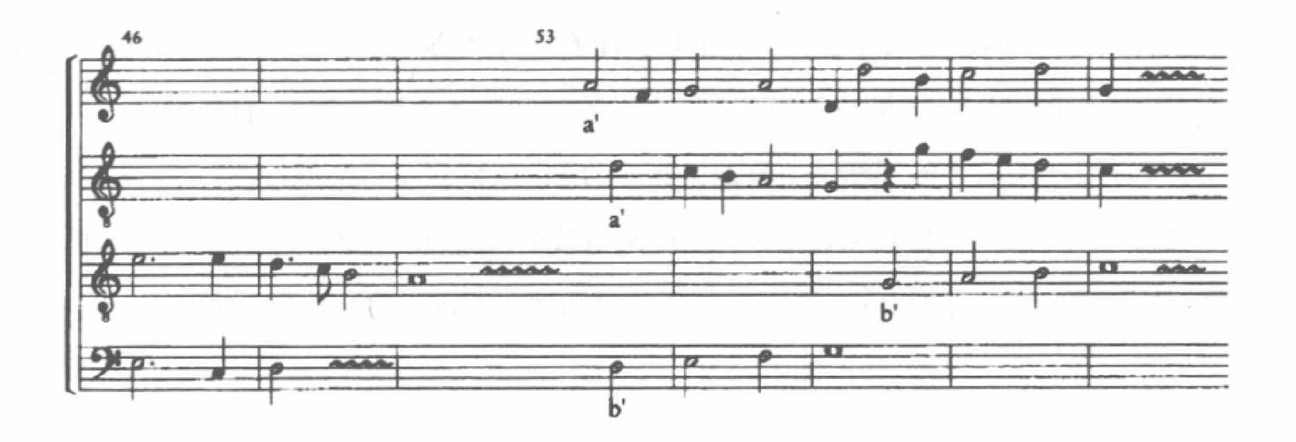
4	22—32	最低声部与支撑声部构成的单卡农：起初相距五度，后来相距四度。
5	32—39	相距五度和八度的单卡农：四声部全部参与。
6	39—53	相距五度和八度的单卡农：四声部全部参与。
7	53—61	双重卡农：最低声部与支撑声部之间，支撑对位声部与最高声部之间（前者从第57小节开始）。
8	60—73	双重卡农：最低声部与支撑声部之间，最高声部与支撑对位声部之间。

二、若斯坎一共使用了两组动机：在第一部分（第1—32小节）出现时按照一种顺序，在第二部分（第32—73小节）再现时却采用了相反的顺序（略有变动）。谱例24-3提供了这方面的示例：

341

谱例24-3：《再不怨诘》中的镜像动机：动机a和动机b（第1—6小节），以及动机a'和动机b'（第53—57小节）；动机x和动机y（第22—26小节）以及动机x'和动机y'（第43—48小节）





三、虽然《再不怨诘》听起来很像只有两个大段落（**A**和**B**），其分界点在于第四行诗的结尾（第32小节），如果我们把每一段结尾的终止式与镜像动机的出现与再现合起来听，就会把这首作品听成如图表24–2所示的段落划分。由此可认为《再不怨诘》有五个段落，其各自的长度为：22 + 11 + 12 + 11 + 22。

图表24–2：《再不怨诘》的结构比例，依据终止式和镜像动机划分 342

段落	小节数	长度	标识点
1	1—22	22	动机a和b
2	22—32	11	动机x和y（结束于皇冠处）
3	32—43	12	未出现镜像动机
4	43—53	11	动机x'和y'
5	53—73	22[a]	动机a'和b'

符号[a]表示最后的长音符被数成了两个短音符[breves]（相当于两小节）。

四、按照惯例这首歌在演唱时会在总体上构成**ABAAB**这样的布局。也就是说，第1—8行的演唱会完整占用**AB**两段，第9—12行要演唱第1—32小节（**A**），第13—20行回到则又回到开头并持续唱两个完整段落（**AB**）。但是由于所有诗行均为等长（都包含十个音节），也由于第32小节和第73小节都提供了调性上的显著终止，因此，按照**ABABA**的模式表演也是同样可能的，这样的话，就形成了另一种镜像布局。

最后，若斯坎通过强化勒迈尔的“韵律博弈”构思，从而显示了他在处理词乐关系方面的登峰造极的笔法。正如这首诗将韵脚分别设置在奇数诗节的最后一个音

节和偶数诗行第4个音节上那样，若斯坎为所有这些韵脚（除最后一对外）都谱写了可以匹配的音响：在第1—2行中是F音上的三和弦（分别在第9、11小节）；在第3—4行中是E音上的三和弦（第24、26小节）；在第5—6行中是D音上的三和弦（第39、43小节）。凭借其以音乐来完美匹配诗歌结构的技巧，若斯坎造就了《再不怨诘》这首充满惊奇的小品，而其间显示的灵活性在固定形式中是很难想象的。

拉吕的《何不》

在拉吕的全部作品中，《何不》[*Pour-quoy non*]（《谱例集》第47曲）因触及了极低音区（低至B_1^b音，有些原始资料记谱时移高了五度），并使用了降号调方向朝向D^b的五度循环，而具有了特殊的重要性。第二十章曾提到考量经文歌《阿布萨隆吾儿》作者身份时所用的风格"标尺"，而此曲却是这一风格的反例。《何不》的音乐与文本在很多方面体现了平行关系。首先，在第1—9小节和16—24小节是严格重复，第10—15小节和25—33小节是变化重复，这两处重复强调了这首诗的前两行诗句"Pourquoy on, ne veuil je morir? / Pourquoy non, ne doy je querir"[何不——何不就此死去？何不——何不就此驻足？]。其次，"La fin de ma doulente vie"[于苦命之尽头]（第34小节）一句中引入的D^b音显然是要体现歌词中洋溢的忧郁气质。再次，当a a b b a这一韵式布局中的"a"韵脚[rir]在第五行末尾（第60—61小节）回归时，作曲家也重温了第二行末尾（第28—29小节）的姿态，通过重复一个简明短小的动机来制造终止式。以相似或相同的方式为这些韵脚谱曲，这种音乐在若斯坎及其下一代作曲家手中成为了标准范式。

343 总而言之，固定形式的终结既不意味着典雅诗歌已然绝迹，也不意味着作曲家已然与之绝缘，只是作曲家谱写这类诗作的方式已明显改变。以往常见的笔法——依赖于重复的老套布局、悠然绵长的拱形旋律、节奏上的紧张不安、用花唱旋律来扩充音乐并引向终止式等，都已不再延续。三声部织体，连同以最高声部和支撑声部的二重唱作为骨干的写法，也一并过时了。取而代之的是以寥寥数音构成鲜明动机的马赛克式拼接织体，以及仿佛通过朗诵文本而获得的节奏。此外，添加第四声部业已成为惯例，织体类型丰富多样——从渗透性模仿织体到朗诵式和弦式织体。某种程度上可以说，世俗歌曲变得像经文歌

了——二者都具有纯粹的音乐特质，都注重词乐关系。

拉吕的生平。皮埃尔·德·拉吕[Pierre de la Rue]生于1450—1455年间的某个时候，出生地可能是图尔奈[Tournai]。曾在布鲁塞尔（1469—1470）、根特（1471—1472）、纽乌波特[Nieuwpoort]（1472—1477前）各地的教堂里担任支撑声部歌手（即在复调音乐中演唱支撑声部，而不是卡鲁索[Caruso]那样的男高音）。此后他行踪不明，直到1489年，此时他进入了赫托亨博斯的圣母教堂[Church of Our Lady's-Hertogenbosch]。

拉吕的职业生涯中的转折点出现在1492年，这时他移居到了马克西米利安一世为他的儿子——公正者菲利普重建的哈布斯堡-勃艮第礼拜堂，他的余生都在这个职位上度过。在1492—1493年间侍奉马克西米利安一世；1493—1506年间侍奉公正者菲利普（此间拉吕曾两次陪他前往西班牙）；在1506—1508年间侍奉菲利普的遗孀胡安娜[Juana]，在菲利普死后的两年内，他仍然留在西班牙；在1508—1514年间侍奉菲利普的妹妹奥地利的玛格丽特[Margarett of Austria]；在1514—1515年间侍奉菲利普之子即未来的查理五世，直到他后来去往西班牙执政为止。当拉吕在哈布斯堡度过了一个代季之后于1516年初退休，此后他去了库特莱[Courtrai]，1518年11月在那里逝世。

拉吕对哈布斯堡家族的忠诚是他职业生涯中最令人惊讶之处，同时代的许多作曲家都会花很多时间谋划下一个阶段调任何处。此外，不仅拉吕忠诚于这个家族，这个家族也对他非常眷顾。于是在1509年，玛格丽特写信给马克西米利安，请求他准允给拉吕发放一份津贴，提到“其在过去十五六年间尽职尽责侍奉哥哥与我，并愿意继续效劳”。[1]

在若斯坎-奥布雷赫特-伊萨克-拉吕（他们是各自时代的领袖作曲家）这四位作曲家的“四重唱”中，或许拉吕的“声部”性格是最难描述的。他既没有跻入奥布雷赫特的极端结构主义潮流，也没有像伊萨克那样（他没有理由这么做）先披上再脱下民族风格的“外衣”；甚至最热心推崇拉吕的人，也不得不承认他不像若斯坎那样具有无穷的想象力。事实上，有人说拉吕影响了让·理夏福[Jean Richafort]和皮埃尔·德·芒谢库尔[Pierre de Manchicourt]这些作曲

1. 转引自 Picker, *The Chanson Albums of Marguerite of Austria*, 37。



图24-1 贝尔楠·范·奥雷[Bernard Van Orley]《奥地利的玛格丽特肖像》，作于1518年，现藏于比利时皇家美术博物馆

家——即使这些名字在我们戏称的“无名氏一代”[no-name generation]（参见第二十六章）中不足以教人眼前一亮，但这种影响却是实际存在的。

344 **奥地利的玛格丽特。**令拉吕受惠最深的哈布斯堡赞助人是奥地利的玛格丽特[Margaret of Austria]（1480—1530，图24-1），她是马克西米利安与勃艮第的玛丽之女。玛格丽特在其兄长——公正者菲利浦死后不久后便成为荷兰摄政王，她在马林斯[Malines]建立了自己的宫廷，尽管在此地她因一系列不幸的个人遭遇而显得压抑（拉吕常将这种情绪注入了自己的作品中），但玛格丽特却扶持了富足的文化生活。除拉吕之外，受雇于她的音乐家还包括马布里安诺·德·奥尔托[Marbriano de Orto]以及著名的抄写员皮埃尔·阿拉米尔[Pierre Alamire]。从玛格丽特宫廷音乐生活中幸存的珍宝包括两部尚松手抄本，[1]这是关于拉吕世俗音乐的重要文献，也是第十六章提到的包含那首美妙的低步舞曲[basse danse]的手抄本。此外，玛格丽特似乎示范了她的宫廷风尚，就像卡斯蒂廖内在《廷臣论》中所说，“（她）勤政奉公，兢兢业业”。[2]

1. Brussels, Bibliothèque Royale, MSS 11239 & 228.
2. *The Book of the Courtier*, trans. George Bull (Harmondsworth: Penguin, 1976), 238.

通俗传统

如我们在第十四章所见，具有通俗本性的市井尚松[*chansons rustiques*]在十五世纪第三代季开始在复调歌曲中占据重要地位，尤其是在杂糅尚松中，其中有一个通俗曲调（连同其诗词）被置于支撑声部，另有一支典雅曲调位于最高声部，形成反衬。然而，正是通过若斯坎这代人，基于通俗曲调的复调乐曲才真正成了气候，以至于若斯坎的世俗作品中有半数是建立在那些到处被唱、被哼、被用口哨乱吹的曲调之上的，其流传范围很广：从工薪阶层聚集的酒馆，到中上阶级的家庭，再到贵族宫廷的音乐厅。 345
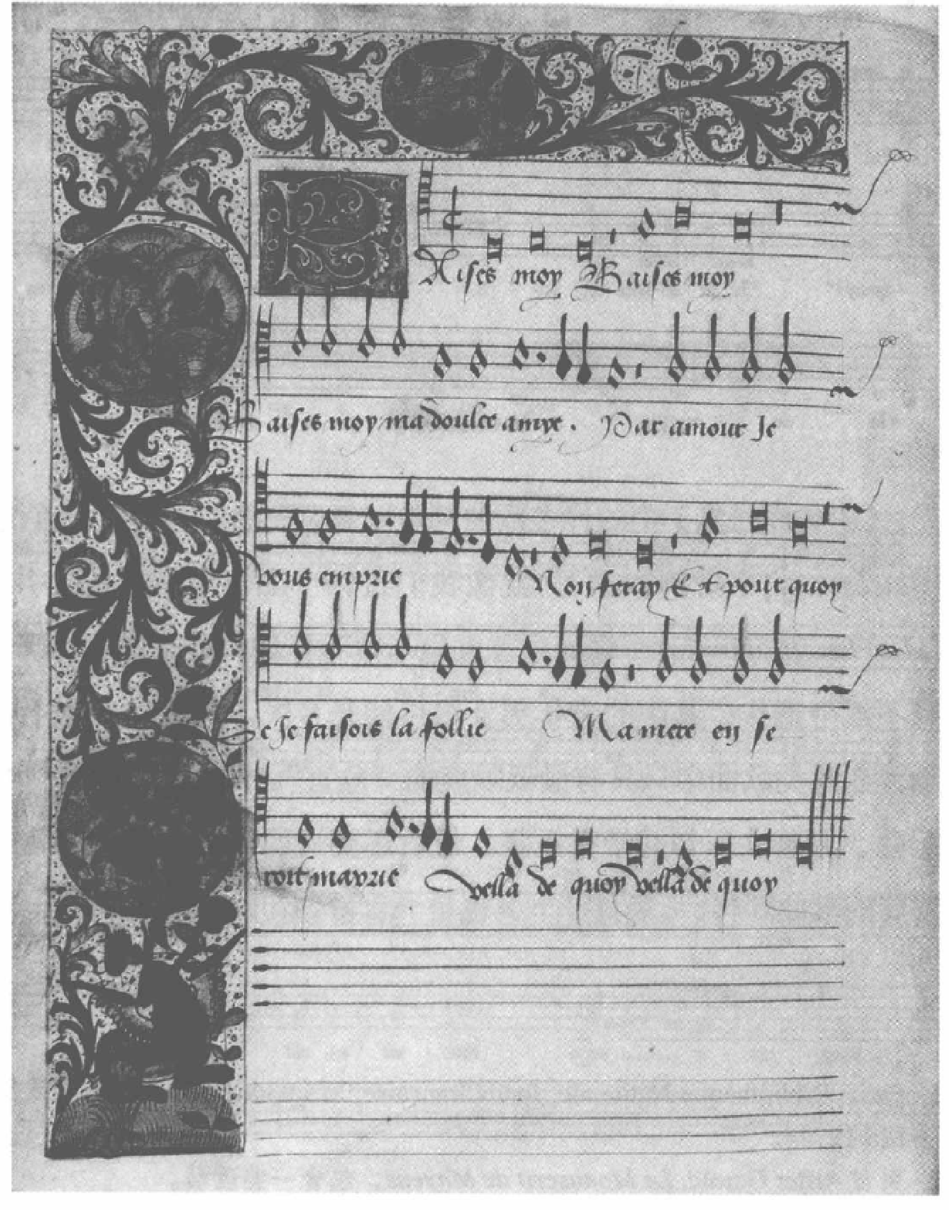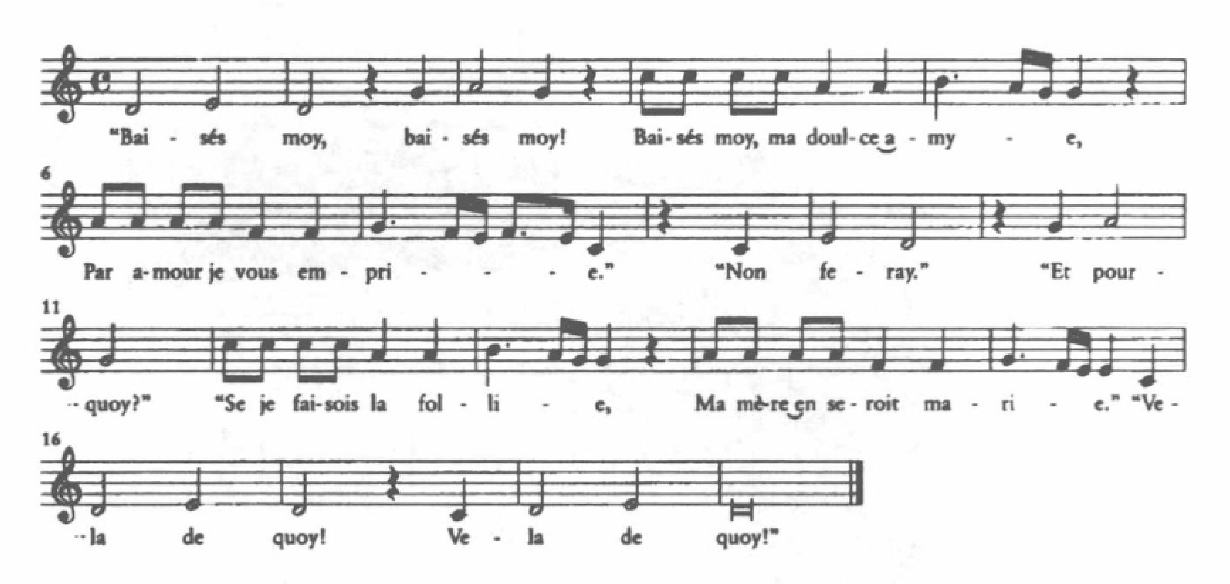


图24-2 取自《巴约尚松集》的一个页面，显示了《亲我一下》[*Baisés moy*]（谱例24-4）的旋律

一支曲调、一首诗、一个抄本

通俗歌曲的唱词通常是以不带音乐的歌词集单独流传的。不过，也有两本规模较大的单声尚松集保留了数量可观的旋律，其中一本便是装饰精美的《巴约尚松集》[Bayeux Chansonnier]（图24–2），[1]这是为路易十二宫廷最伟大的领主之一——夏尔·德·波旁[Charles de Bourbon]抄写的，它显示了歌曲在宫廷社交群体的最高阶层中是多么风靡。

谱例24–4：《亲我一下》，《巴黎手稿9346号》第102首[2]



《巴约尚松集》中的许多歌曲都是以复调配曲的，其中一首便是《亲我一下》[*Baisés moy*]（谱例24–4）。就像我们在第十四章考察过的市井尚松《走着去》[*Marchez là dureau*]一样，这首歌也与典雅传统构成了鲜明对比。它的文本语言毫不浮夸造作，其中的青年男女很可能是乡民。那些从文本上看还算节制的亲吻，在此类歌曲中只具有最低限度的"危害"。所配的音乐也同样直率，音节式配曲、方整性乐句并带有重复。最后还要说明的是，同许多朝向复调配曲方向发展的歌曲那样，《亲我一下》也是一首带叠句的尚松[chanson à refrain]：在此，

346

1. Paris, Bibliothèque Nationale, fonds française, MS 9346；另一份抄本是位于同一集子中的 MS 12744。
2. 引自 Alfter Gerold, *Le Monuscrit de Mayeus*，包含一些改动。
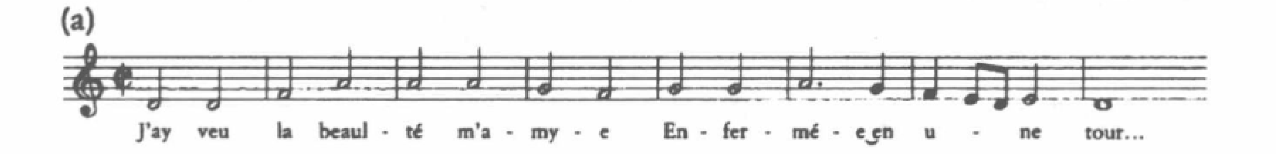
两节诗（每节两行）——即第4—7小节的第2—3行，第12—15小节的第5—6行——的前面、中间、后面都安插了变化歌词的叠句。
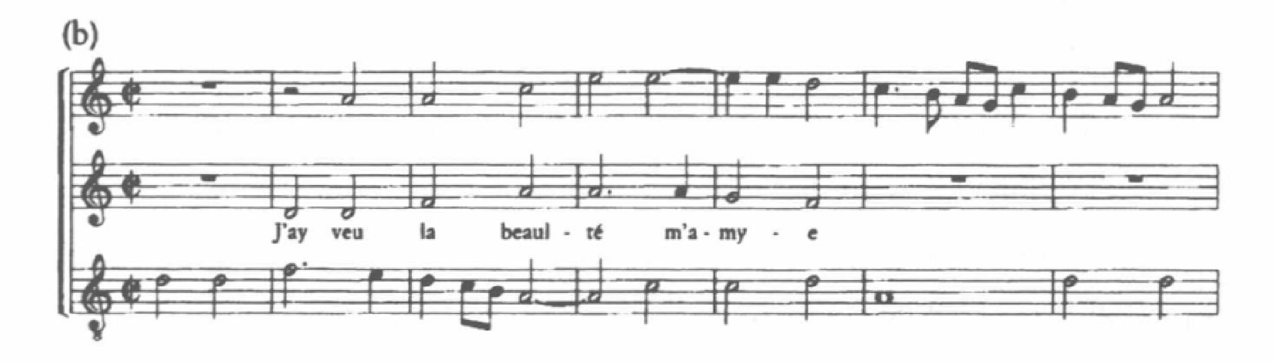
三声部、四声部的改编曲
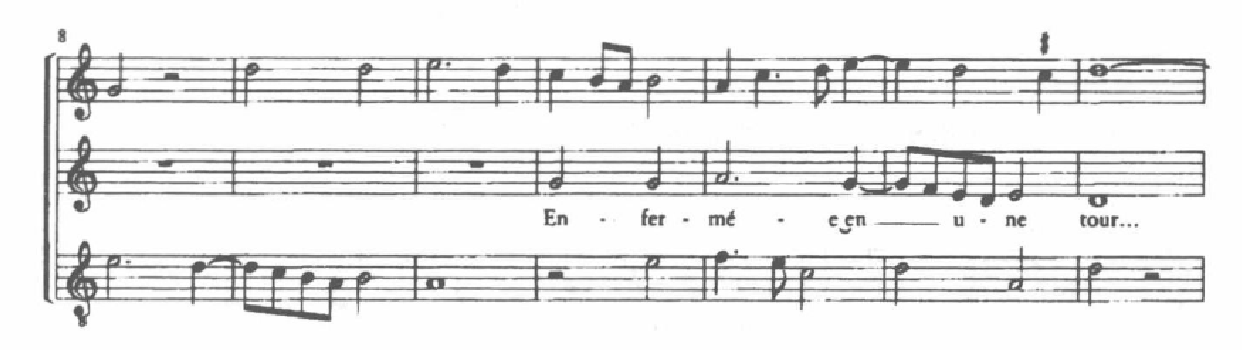
通俗传统中的复调乐曲很快就发展出了自己的习俗惯例和可预见的品格。到了1500年前后，我们可以轻易地在三或四声部的通俗改编曲之间做出区分，因为二者的差异远远不止是在声部数量方面。

谱例24-5显示了《眼观美女》[*J'ay veu la beaultté*]的开头，其中既有它的单声部模样，也有安托万·德·费文（时供职于路易十二的法国王宫，尤其擅长此类改编创作）对之所作的三声部改编：

谱例24-5:《眼观美女》:（a）佚名所作的单声部版本（Paris 9346）;（b）费文所作的三声部改编，第1—14小节
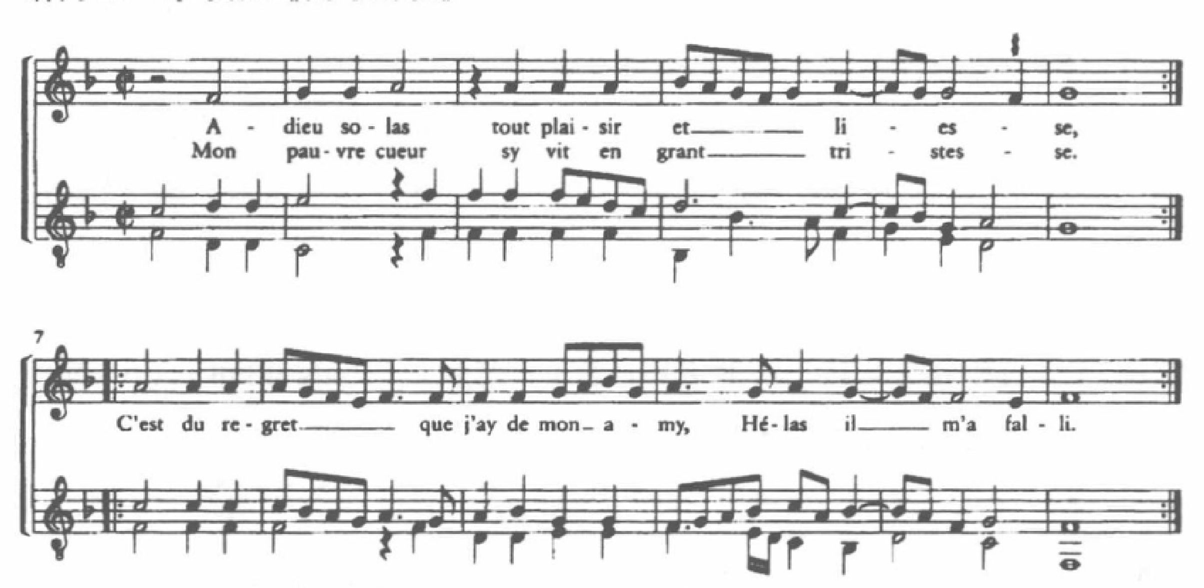






347　费文几乎是逐音、逐句地把这首通俗曲调严格引用在了支撑声部（在此为中间声部）上，其余两个声部围绕它作片段性模仿。于是，这个支撑声部起到了类似于定旋律的作用，维系并控制着其他声部的行进。

有时费文也会尝试其他写法。在《别兮所爱》[*Adieu solas*]中，费文将一个几乎可肯定为既已存在的曲调放在了最高声部上（谱例24-6）：
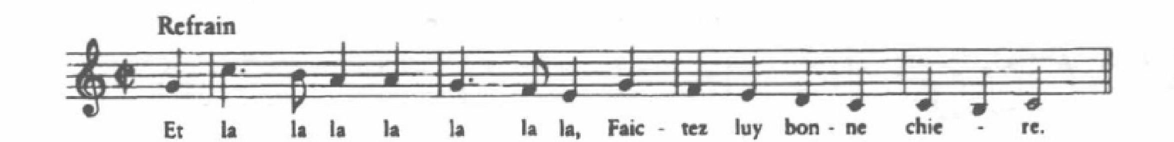
谱例24-6：费文《别兮所爱》
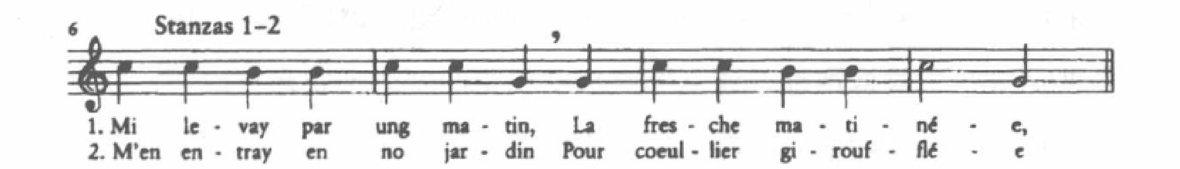


这首歌曲的最高旋律采用了朴素的音节式写法（但也具有抒情气质），有着轻盈的模仿笔法、和声性的低音，并以强弱弱节奏（𝅗𝅥 ♩♩）开头，它在十音节诗行的第4个音节上停顿，音乐和歌词在结尾时一并重复。从这些特点来看，《别兮所爱》不啻预示了一种新风格，这种风格在1520年代进入了极盛期，并宣告了一种全新的审美感受性的成熟。

348　虽然四声部改编在写作方式上比三声部有了更多变数，但我们仍然可以重构出尼诺·勒·珀蒂[Ninot le Petit]的《啦啦啦》[*Et la la la*]（《谱例集》第48曲）所植根的那个（据推测应该是的）流行曲调（谱例24-7）：

谱例24-7：对《啦啦啦》这个据信为流行曲调的重构





假设这个重构比较接近真相，那么尼诺的谱曲就显示了四声部改编创作（哪怕就一个单曲而言）所可能具有的多样化风格：在单一声部上对一个既在曲调做直白陈述（在此例中位于最高声部，但也可能位于支撑声部）；在一个或一对声部上对该曲调片段做模仿式呈现；或是彻底采用主调织体。作曲家因而是抓住一个最简单的曲调在发挥，通过运用若斯坎时代的一系列织体形式来使它变化多端。在四声部改编中同样典型的还有《啦啦啦》那富有弹性的节奏，其特征是运用重复音构成的节奏型。唯一没有在尼诺词曲中出现的一种典型情况是双拍子与三拍子的切换。最后还需指出，这首有趣的小品预示了一种将融入1520年代的风格。

在三四声部的改编创作之间还有一个差异，即它们所赖以孕育的背景。十六世纪初由路易十二宫廷作曲家发展起来的三声部歌曲，主要是以法国源头的手抄本传播，因此广泛取材于前文述及的两部单声部尚松曲集。四声部改编曲更成问题一些，想来它们依据的曲调大多数并未出现在单声尚松曲集中，这些改编曲主要以影印本和出版物形式流传于意大利，而且，发展这种风格的法-佛兰德作曲家多数与意大利有联系。四声部改编曲因此似乎是于十五世纪最后二十年间在意大利发展起来的。

若斯坎与通俗传统

经典故事值得反复宣说（否则便不是经典），比如这句：无论写什么，只要若斯坎一动手，必能更胜一筹。即便是对于他偶尔染指的通俗作品，这一判断也依然有效。若斯坎在对待通俗曲调方面是毋庸置疑的行家里手，他会以各种各样的卡农来处理这支曲调，由此在曲调自身的简单性与处理方式上的学究性之间形成了强烈反差（有时是奇妙的夸大）。

349

在《亲我一下》(《谱例集》第49曲，其单声旋律见于谱例24-4）中，若斯坎把通俗曲调放在了最低声部，让支撑声部以相距四度的卡农来作应答；在卡农上方，支撑对位声部和最高声部自身也构成了一对卡农，它们偶尔回应下方的卡农，因此看起来像是把彼此对比的两对声部又整合为了一个四声部卡农。虽然下方两个相距四度的卡农始终遵循着确定的时间间隔，却构成了循环往复、不知由谁引导的局面：例如，当最低声部（作为引导性声部）第二遍唱出“baisés moy”[亲我]时，它听起来像是在同度上回应支撑声部。

五声部尚松《囊中羞涩》[*Faulte d'argent*]（《谱例集》第50曲）为我们提供了另一个机会来观察若斯坎如何以音乐构造来诠释文本，这次我们面对的是一首格调轻盈的嬉闹曲。对于这首长诗，若斯坎只谱写了它的开头四句：

> Faulte d'argent, c'est douleur non pareille.
> 囊中羞涩难为情，
> Se je le dis, las, je sçay bien pourquoy.
> 其中道理我深明。
> Sans de quibus il se fault tenir quoy.
> 有理无钱自吞声。
> Femme qui dort pour qrgent se reseveille.[1]
> 女人梦中见财醒。

最后一行出现得有点意外，其道德意味比我们预期的严重一些。

这支位于次低声部[*quinta pars,* 直译为第五声部]上的通俗曲调，显然用了G音上的副多里亚调式（其音域范围为$d—c^1$），结构分明的各个乐句合起来构成了**A B C A**[1]的布局：第1—24小节为第一乐句，从第24小节的弱拍到第36小节为第二乐句，从第35小节的弱拍到第44小节为第三乐句，第44—72小节为第四乐句。音乐结构如何映照出文本的意义？若斯坎凭借的是对调性-调式的模糊性做有意识的开发利用。虽然原曲调的终止式具有G副多里亚的强烈

1. 引自Bernstein, “A Canonic Chanson”, 60, 我对这首作品的论述整体上是参考了这篇文章。

感觉（所有为之谱曲的作曲家都沿用了这一调式），但若斯坎却让这首歌曲结束在了D音上，由此为第四行诗句出现的意外转折匹配了同样意外的转调效果，然而这一转折其实是从一开始就在酝酿的。在A段里，D调上的支撑声部和G调上的次低声部以严格卡农唱出这支通俗曲调，虽然真正得到旋律的是次低声部，但充当引导角色的却是支撑声部，因此听上去也是它在主导调性的衍展、尤其是次低声部在G音上的终止式总被削弱。当开头乐段在第44小节处开始回归时，调性的模糊感（在G调与D调之间摇摆）也再次出现，只是当意外结束于D音上时才豁然开朗（或仍持续悬疑）。总之，我们可以从这首只有两分钟长的《囊中羞涩》中管窥若斯坎笔下那令人意想不到的无穷变数：他对创作素材（无论音乐还是诗歌）的潜能有着充分的意识，无论面对什么体裁，他都能驾驭自如。

350

意大利

在1490年代，意大利本土的复调艺术终于从长达三个代季之久的沉睡中复苏，这时在意大利北部的曼图亚、费拉拉、乌尔比诺宫廷，出现了一种叫做弗罗托拉[*frottola*]的世俗歌曲体裁。

弗罗托拉

在1480—1520年间，“弗罗托拉”一词对音乐家和听众来说有两层含义：其一，它指对意大利世俗诗歌谱曲而成的体裁，所用诗歌表现为多种音乐-诗歌的“固定形式”；其二，它有时专指其中一种特定形式，即叠句体八音节诗，或称巴采莱塔[*barzelletta*]。虽然这个术语也含有“通俗的”甚至“乡气的”意思，但弗罗托拉却大体上是一种典雅艺术，侧重于忧郁的爱情题材，并遵循着一系列形式惯例。实际上，注重形式这个倾向体现了一丝反讽，因为弗罗托拉正是在法语世俗歌曲的作者们抛弃了僵化的主题、舍弃了固定形式的语言（以追求不那么拘谨的通俗曲调）时才得以勃兴的。

曼图亚：卡拉和特龙博奇诺。弗罗托拉的创作中心是曼图亚宫廷，在开明赞助人马尔凯萨·伊莎贝拉·埃斯特[Marchesa Isabella d'Este]的支持下，两位作曲家在发展这一体裁的过程中具有了领袖地位：一位是马尔凯托·卡拉[Marchetto Cara]（约1465—1525），他从1494年起直到逝世始终供职于这个宫廷，担任作曲家、礼拜堂指挥、歌手和琉特琴师；另一位是巴尔托洛梅奥·特龙博奇诺[Bartolomeo Tromboncino]（约1470—1535后），他在1489年来到曼图亚，最晚于1506年离开，此间他杀害了妻子安托尼亚[Antonia]。伊莎贝拉在写给丈夫的一封信里，描绘了发生在1499年1月21日的谋杀情景，提到了同时代许多不利于女性的社会-法律观点：

> 今日下午五时许，阿方索[Alfonso Spagnolo]前来禀报，称特龙博奇诺因发现其妻子与特廖姆弗[Zianmaria de Triomfo]在家私会而将其妻残忍杀害。阿方索时见特廖姆弗立于窗边求要扶梯，但因听得屋内争吵，便迫不及待冲入房中，见特龙博奇诺正与父亲及一位男童上楼，其妻已遭利刃袭击，便厉声谴责。特龙博奇诺答曰：妻子犯错，丈夫有权施以惩罚。阿方索手无寸铁，难于阻拦，而俟其归取兵器时，其妻已亡。特廖姆弗也已跳窗逃逸，特龙博奇诺则与父亲及男孩撤退至圣巴拿巴（教堂）。
>
> 我特意讲述此事，以求殿下开恩。特龙博奇诺既有合法理由处决妻子，而君又有宽容高尚之德，便请怜悯于他；亦请怜悯那父亲与男孩，据阿方索讲述，其人并非帮凶而惟欲逃离，行凶者乃特龙博奇诺本人。[1]

351

卡拉所钟爱的诗歌形式是叠句体八音节诗或称巴采莱塔。我们可以在《伊人离去》[*Ala absentia*]（《谱例集》第51曲）中看到他的一种写法，这首作品的诗文和音乐都是由他所作。

1. 转引自Prizer, *Courtly Pastimes*, 57。

	韵脚	诗文结构	
Ala absentia che me acora,	a	叠句	
伊人离去，在我心头留下伤疤，			
Io non trovo altro conforto;	b		
更无其他慰藉，令我孤衷得解脱。			
Sol la fe che mia signora	a		
惟此承诺，她曾对我许下——			
M'ha promesso o vivo o morto.	b		
可引以自慰，伴我幽死苟活。			
Lei promisse, et io iurai;	c	换韵 1	第 1 诗节
她曾许诺并发誓——			第 1 诗节
Altri più mai non amare,	d		第 1 诗节
绝不移情而痴恋于我，			第 1 诗节
Sì che donna al mondo mai	c	换韵 2	第 1 诗节
世间也再无其他女子——			第 1 诗节
Potrà lei farme lasciare	d		第 1 诗节
能诱惑；伊人与我，将相爱如昨。			第 1 诗节
Che fa el spirto vivo ogn'hora	a	归韵	第 1 诗节
惟有她，令我精神永远焕发，			第 1 诗节
Hor cussì lontan a torto.	b		第 1 诗节
即使机缘错失，我们早已山阻水隔。			第 1 诗节
Sol la fe che mia signora	a	叠句再现	
惟此承诺，她曾对我许下——			
M'ha promesso o vivo o morto.	b		
可引以自慰，伴我幽死苟活。			

在包含两行诗文的叠句之后，又跟了第2和第3诗节，每节诗后都会插入叠句[*ripresa*]。卡拉的这首诗在两个方面偏离了巴采莱塔的典型形式：在叠句中他以a b a b的韵式代替了通常的a b b a；而且归韵[*volta*]的部分不是从韵脚d（这是换韵部分在结尾时的韵脚）开始的，因此便减弱了从诗节跳到叠句时的“回归”感。

在谱写一首巴采莱塔时，卡拉与其他弗罗托拉作者必须首先决定是只为叠句（或许再现时会伴随变化）谱曲，还是为叠句和换韵部分都谱曲。无论哪种情况，都需要有包含几个固定用于重复的旋律元素。卡拉按照他通常的做法，在《伊人离去》中选择了第二种方案：第1—18小节谱写的是叠句里的四行诗，第19—34小节谱写了换韵部分，第35—40小节（与第1—6小节相当）匹配了归韵部分，而第41—51小节（相当于第7—18小节）是叠句的再现。

卡拉为这首诗谱写的音乐简易而直接。虽然在较低的两个声部上有短暂的密集性乐思运动，包括在“*sol, la, fa*”[惟此承诺]处（这里在高对应声部和支撑声部上出现“5-6-4”的唱名音节并非偶然）还出现了简短的模仿点，但总体来说，《伊人离去》却是由最高声部上的短小乐句（旋律植根于文本并具有清晰言说口吻）配以和弦式伴奏构成的。节奏似乎略显轻快（这在一定程度上是由弱位终止〈阴性终止〉造成的），乐句也基本上规整而对称。
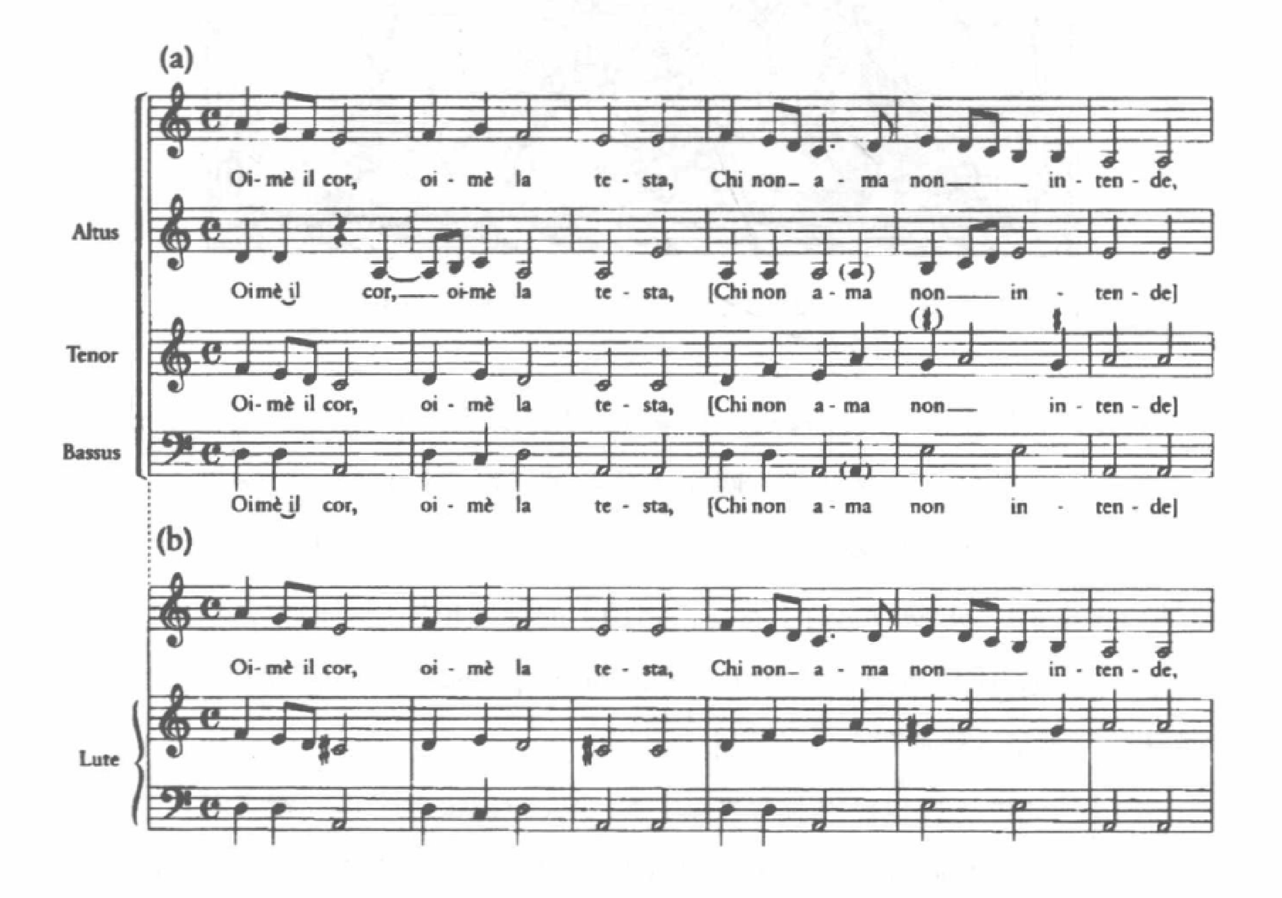
显然，此时我们早已远离了法-佛兰德尚松那种精密的复调，弗罗托拉并不以追求复杂精密为旨趣。创作弗罗托拉主要是为了满足北方意大利宫廷贵族在文化上的“饥渴”，有了这些歌曲，贵族们所能做的就不再只是听听而已了，尤其当以独唱的琉特琴歌形式表演时，它会吸引富有教养的爱乐者们参与其中。而且，也正是他们的需求促使以彼得鲁奇为代表的印刷商趋之若鹜地去出版弗罗托拉。似乎可以说，弗罗托拉是第一种让艺术和商业学会了调适互洽的音乐体裁。

352

表演实践。当我们要对比卡拉另一首巴采莱塔《叹兮吾心，叹兮吾首》[*Oimè il cor, oimè la testa*]的两个版本时，又会碰到麻烦的表演实践问题。一是彼得鲁奇1504年出版的《弗拉托拉曲集首卷》中的四声部复调版本（想来这是原版），一是弗兰西斯克斯·博希南西斯[Franciscus Bossinensis]改编的琉特琴和人声版本，收录在他的《将支撑声部和低对位声部改编为指位谱的首卷琉特琴歌》

[T*enori e contrabassi intabulati col soprano in canto figurato per cantar e sonar col lauto, libro primo*]中，由彼得鲁奇出版于1509年（谱例24-8）：

谱例24-8：卡拉《叹兮吾心，叹兮吾首》，第1—6小节：（a）彼得鲁奇《弗罗托拉曲集首卷》（1504）；（b）博希南西斯《将支撑声部和低对位声部改编为指位谱的首卷琉特琴歌》（1509）



弗罗托拉想来可以作为无伴奏四声部重唱表演（尽管彼得鲁奇通常只为最高声部附有歌词，而想要为下方声部配置唱词通常并不容易），也可以在表演时把最高声部交给人声，把支撑声部和两个低声部共同交给琉特琴，再把支撑对位声部完全省略。

然而我们不能确定弗罗托拉在诞生之初是否为四声部复调歌曲，而后才被改编为琉特琴歌的。也有些作品是一开始就为琉特琴和人声而创作的，对此有特龙博奇诺1535年4月2日写给音乐理论家乔瓦尼·戴尔·拉戈[Giovanni del Lago]的一封信为证："遵君所嘱，已将所抄《若我之死》[*Se la mia morte brami*]奉寄，请君留意，吾此番所写乃为琉特琴歌，故只有三声部，未含支撑对位声

353



图24-3　安德烈亚·安蒂科《坎佐纳新作集》卷首插画，1510年

部。若欲以无伴奏演唱形式表演，则需增加此声部。”[1]

实际上，琉特琴歌是非常有吸引力的弗罗托拉表演形式，以至于令人怀疑它是否是该体裁的首要表演形式。然而安德烈亚·安蒂科的弗罗托拉曲集《坎佐纳新作集》[*Canzoni nove*]（罗马，1510）的标题也描绘了四位富裕绅士围着一个小型唱本歌唱的情景，属于无伴奏演唱形式（图24-3），而安蒂科显然只会“遵从”而不是“违逆”公众的趣味。

不过其他可能性也仍然是存在的，比如人声与键盘合作，键盘承担三个较低的声部；或是独唱人声与维奥尔琴或竖笛的康索尔特合作。似乎显而易见的是，弗罗托拉在本质上是独唱歌曲，它因投射诗文内容、直率表达情感而受到了有文化的表演者和观众的喜爱。由此也反映这一体裁源出于十五世纪在即兴实践中培育起来的非书面独奏传统。
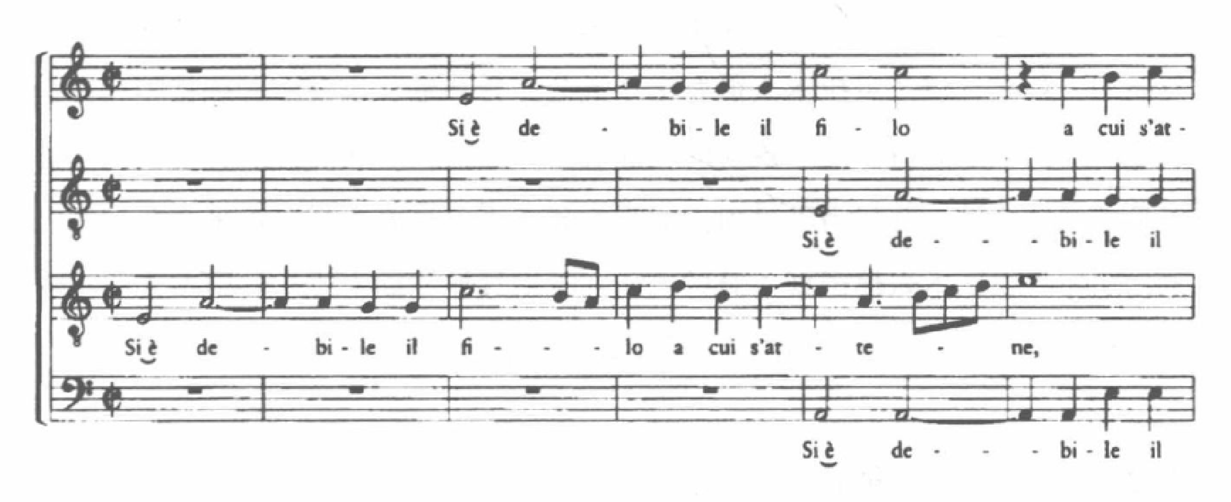
后期的弗罗托拉。卡拉的《伊人离去》和《叹兮吾心》显示了弗罗托拉的轻盈本性。然而伴随时间推移，这一体裁也开始变得更有分量了。特龙博奇诺尤为明显地转向了格调严肃的诗歌，到了1514年，彼得鲁奇的第十一卷（也是最后一卷）弗罗托拉曲集中约有三分之一曲目，谱写的是作为十六世纪两代作曲
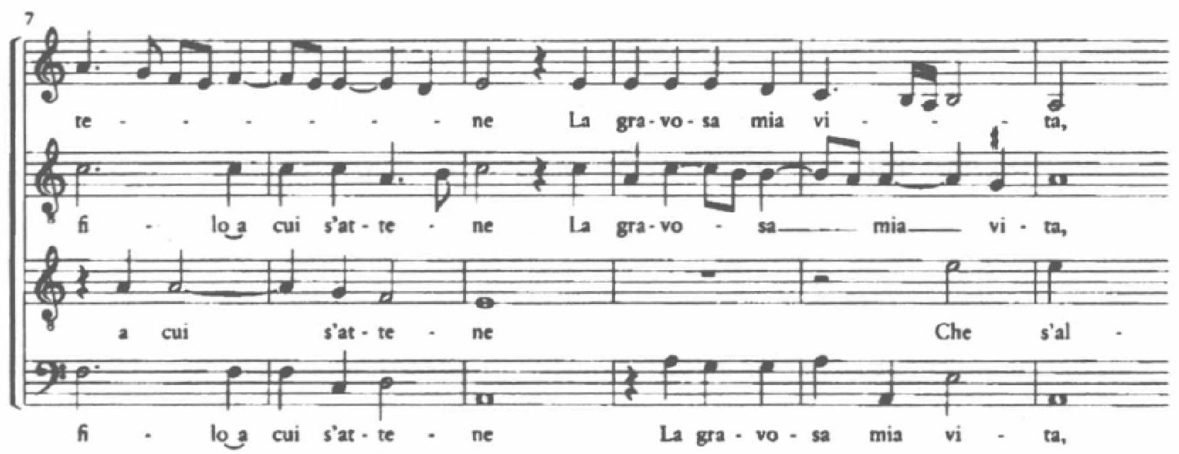
---

1. 转引自 Einstein, *The Italian Madrigal*, 1: 48。

家核心灵感来源的意大利诗作，出自弗朗切斯科·彼特拉克[Francesco Petrarch]（1304—1374）之手。音乐也很快随着诗歌出现了严肃化转向：开始运用模仿点，为纯人声构思，使用变化的织体，甚至在内声部里也会出现郑重的朗诵口吻。贝尔纳多·皮萨诺[Bernardo Pisano]（1490—1548；谱例24-9）出版于1520年的彼特拉克的十四行诗歌曲《一线生机》[*Si è debile il filo*]已处于早期牧歌的滥觞边缘。 354

谱例24-9：皮萨诺《一线生机》，第1—12小节





但也只是濒临滥觞而已。某些笔法反映出它仍然属于弗罗托拉，即形式上的一种稳定关系：一个乐句对应一行诗句。由此音乐在第一行诗句的末尾处（第9小节）就出现了僵死的收束，尽管这句诗文在语义上是直接关联着下一行的："一线生机已垂危/沉重吾命。"只是等牧歌出现时，这些诗歌才能被以阅读的方式来歌唱。

伊莎贝拉·埃斯特。弗罗托拉之所以在曼图亚繁荣，并非完全出于偶然，而是伊莎贝拉·埃斯特的意愿使然。生于1474年的伊莎贝拉系费拉拉的埃尔科莱一世公爵之女，在1490年来到曼图亚——作为弗朗切斯科·贡扎伽[Francesco Gonzaga]的新娘，而且直到1539年逝世前她一直待在这里。她以热衷于艺术赞助闻名，本人也是优秀的表演者，而且也像低地国家那位维也纳的玛格丽特一样，有着出色的行政管理能力。

355 伊莎贝拉之所以专心扶持弗罗托拉，有着充分的理由。首先，同许多贵族一样，伊莎贝拉也有专项用度来维持自己的家室（不像她丈夫的家室那样庞大），但想要以她每年八千杜卡特的额定用度来扶持一个属于自己的大型礼拜堂是不可能的。其次，伊莎贝拉本人很有音乐天分，会唱歌，也会演奏琉特琴和键盘乐器，因此可以亲身参与小规模的歌曲表演。再次，伊莎贝拉的另一个浓厚兴趣是意大利诗歌，并与当时最顶尖的意大利诗人保持着联系。正是在弗罗托拉中，她的两项艺术兴趣得到了兼顾。与同时期其他赞助人相仿，她本人的趣味和天分也在她所扶持的音乐中留下了深深的烙印。

佛罗伦萨的狂欢节歌曲

在意大利，每年大斋节前的狂欢季都会有异常隆重的庆祝活动，并会在忏悔星期二[Shrove Tuesday]这天（大斋节前最后一天）达到高潮。在梅迪奇的积极扶持下，佛罗伦萨人把这个节日变成了盛大的艺术庆典，显然，这位赞助人最懂得利用时机来安抚子民。

狂欢节音乐的最大亮点是狂欢节歌曲[*canti carnascialeschi*]。这一体裁不仅指涉狂欢节歌曲，而且指涉庆贺春回大地的五朔节[*calendimaggio*]歌曲。此时，顶着夜幕、戴着面具的乐手们游行在火炬通明的街道上，唱着些恭维工匠、商人等社会群体的歌曲（“豪华者洛伦佐”也写过这样的歌词），并语带双关地影射着女性——她们是此类歌曲所诉诸的对象。那些与所谓“佣兵”[*lanzi*]（指在意大利乡间作战的德国-瑞士雇佣兵）有关的歌曲尤其具有双重意义。作者不详的《我们是佣兵鼓手》[*Canto di lanzi tamburini*]是一个不错的例证，其中军乐鼓手们用浓重的德国口音唱着当地的方言：

Lanzi maine tamburine,

我们是佣兵鼓手，

d'Alte Magne eran fenute

来自德国，

per sonar tambure e flute

我们能人济济、家什齐活，

Dove star guerre e buon vine...

哪里能打仗喝酒，我们随叫随走。

Noi afer le flute nostre

我们有长笛巨无霸，

grosse, lunghe, e ben bucate;

凿孔精准无偏差。

belle donne, ve le mostre,

列位佳人请听好，

tutte dolze far sonate,

管教你神魂颠倒。

buon dianzi e buon per lato,

前排乐手好能耐，边儿上几个也不赖，

nel principio, e nelle fine...

开头自然没得说，结尾保证也精彩。

E se pur voi donne belle,

佳人若是手痒痒，

impanar sonar volete,

包管教你学得会。

noi loggiar Pizze Padelle,

我们驻扎帕代拉广场，

alle stufe là di drete,

与那澡堂对面对。

dove scuole consuete

我们在那儿开班授徒，

far placere a Florentine...[1]

为佛罗伦萨人提供享受。

[译注：中译时保留了首节诗文的韵式（abba），最后两行也依照原诗对首节韵式做了减缩再现（ba），中间部分则采用了新韵式（将cdcdea调整为ccddee），以贴近汉语习惯。]

狂欢节歌曲的音乐就像这些诗歌一样，没有太高的艺术性。佛罗伦萨音乐家亚历山德罗·科皮尼[Alessandro Coppini]（约1465—1527）所作的《吉卜赛歌曲》[*Canto di zingane*]（《谱例集》第52曲）就是此类歌曲中的典型：简单的主调风格，减少声部的短小衔接句（第21—27小节），结尾处增加活力的"倍半笔法"[*sesquialtera*]（一种3:2关系）。这种音乐风格完美地匹配了这些歌曲的功能用途。

法-佛兰德作曲家谱写的意大利歌曲
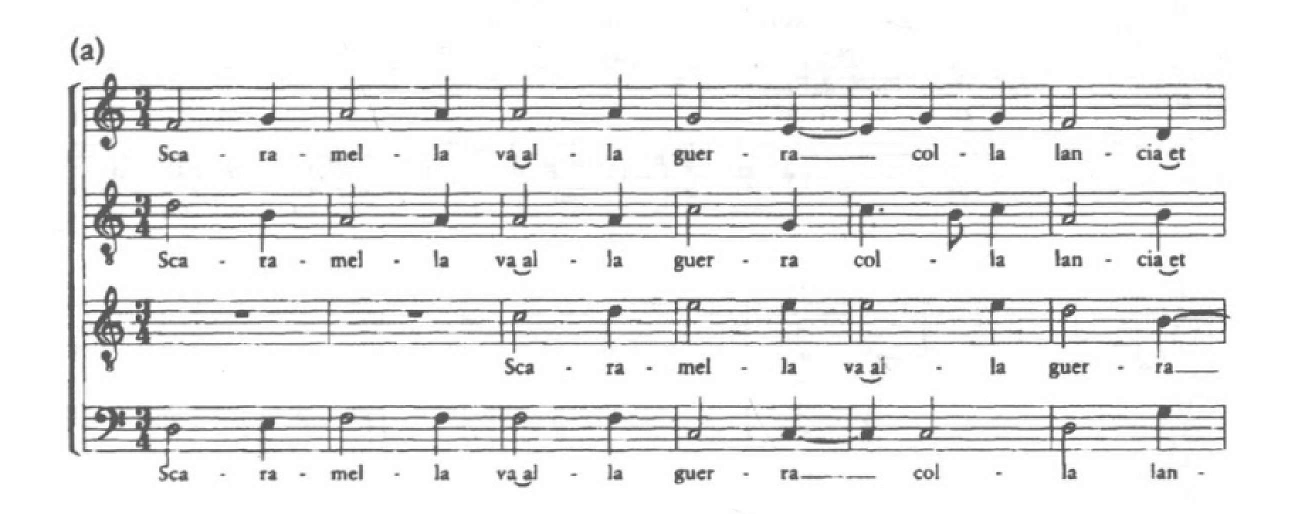
就意大利诗歌的配乐而言，最好的曲例出自法-佛兰德作曲家之手，这些人把自己擅长的精妙作曲技巧带给了尚不知晓其魅力的新生代意大利复调作曲家。他们也经常选用通俗的意大利旋律，于是当若斯坎和孔佩尔于1470年代在米兰担任乐长时，都曾为一个关于《斯卡拉梅拉上战场》[*Scaramella va alla guerra*]的著名曲调谱写复调，风格近似于法国的四声部通俗改编曲（谱例24-10）：
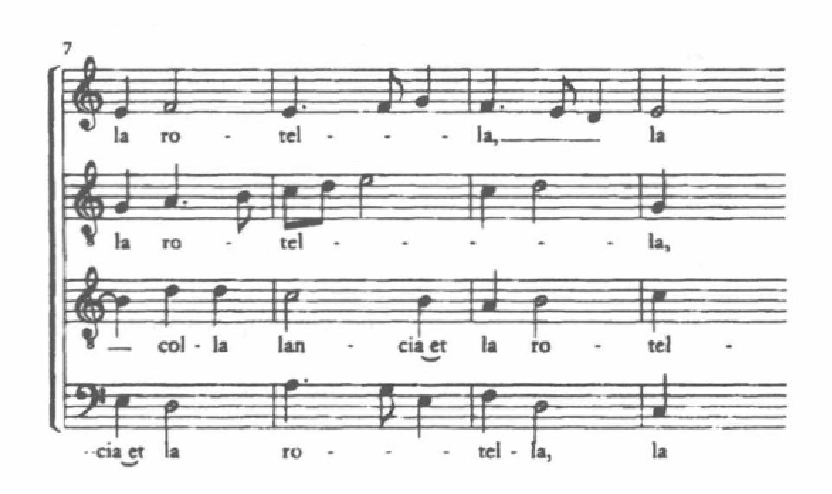
---

1. 这段歌词的英译者是McGee, "Instruments in Florentine Carnival Songs", 457—458。
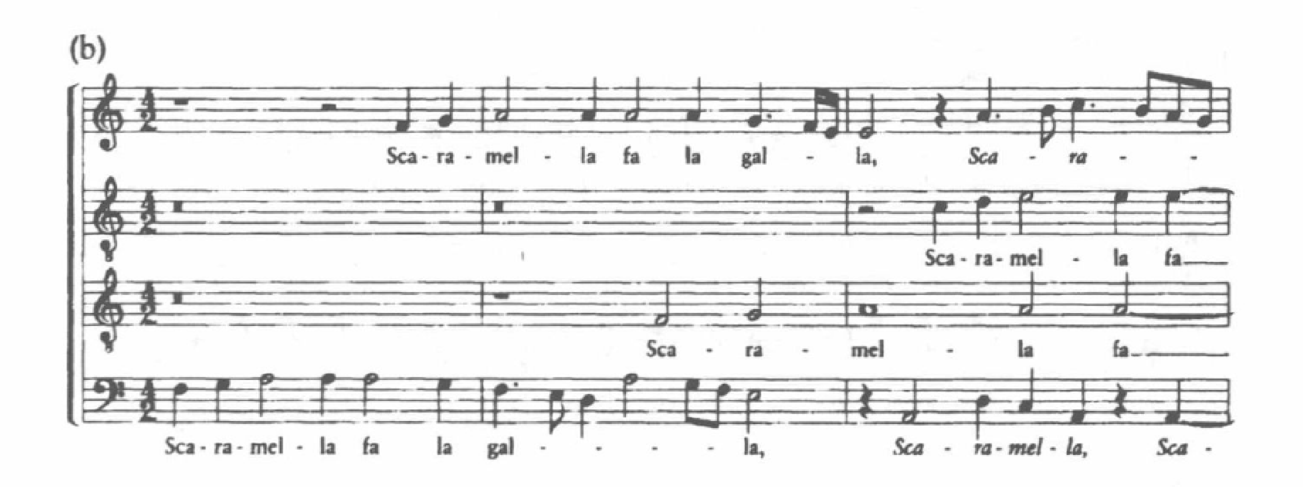
谱例24－10:《斯卡拉梅拉上战场》:（a）若斯坎的谱曲，第1—10小节;（b）孔佩尔的谱曲，第1—8小节
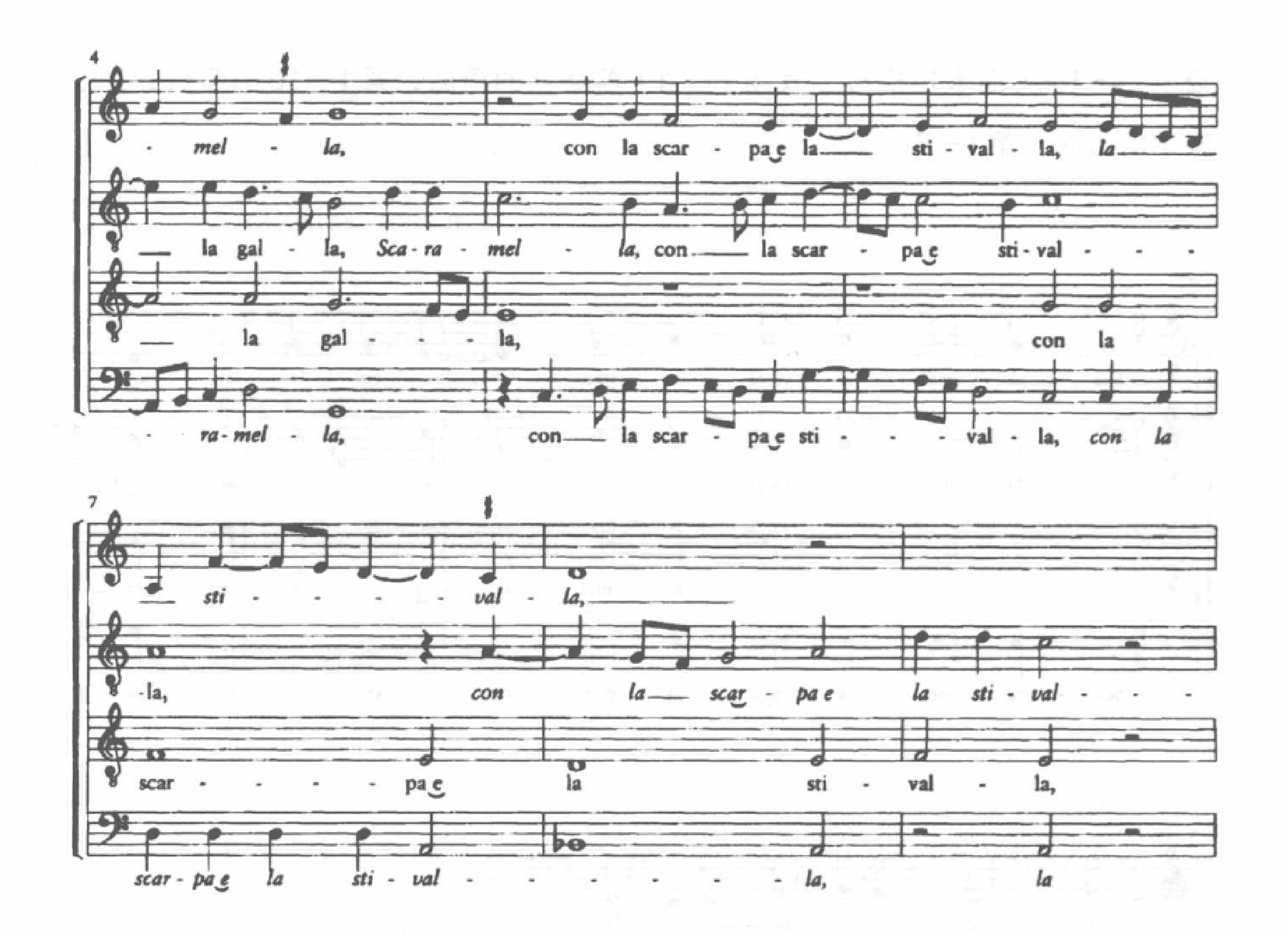
(a)
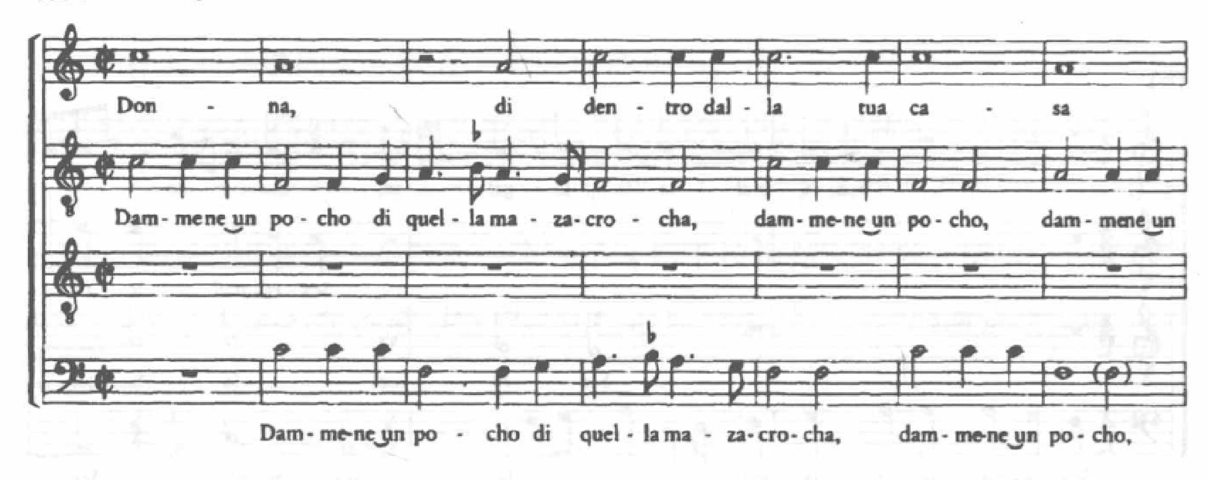




(b)
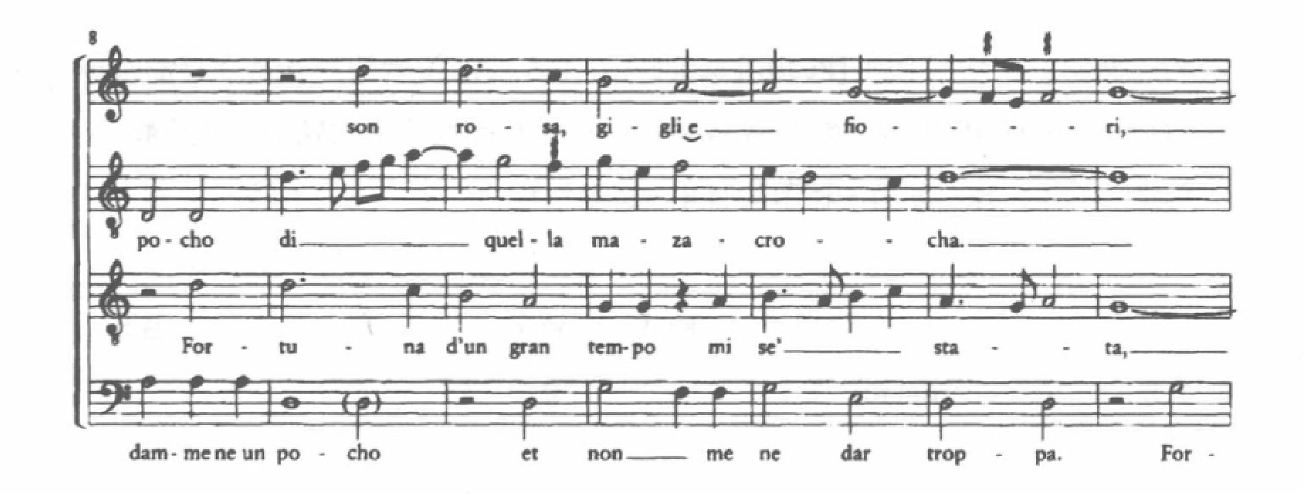




357 不出预料，曾旅居佛罗伦萨多年的伊萨克也写过不少意大利歌曲。在《你家的女士》[*Donna, di dentro della tua casa*]中，他以混成曲[quodlibet]的方式糅合了好几条通俗曲调，包括此时非常流行的《良辰可贵》[*Fortuna d'un gran tempo*]和《给我尝尝肉饼子》[*Dammene un pocho di quella mazacrocha*]（谱例24-11）。[1]

谱例24-11：



---

1. 马扎克罗叉[*mazacrocha*]是一种大火煎炸的大米肉饼，其中会填满肉馅儿、鸡肝、火腿、洋葱和马苏里奶酪，相当于今天的肉丸子，在许多城市的意大利社区都可以见到。



这首诗作有时也能激发其他灵感。当若斯坎在《蟋蟀之鸣妙如歌》[*El grillo*]（《谱例集》第53曲）中意识到可以进行“声音模拟”时，无论他是否想要开米兰歌手卡洛·格里洛[Carlo Grillo]的玩笑，它都可算作史上最有活力和幽默感的弗罗托拉。 358

西班牙

考虑到世俗复调在西班牙的扎根仅仅是上一代前后的事儿，对此可回溯到琼·科纳戈[Joan Cornago]的作品，我们不得不惊讶于在费迪南德和伊莎贝拉统治时期（1469—1516）涌现的西班牙复调歌曲的可观数量。就像意大利的弗罗托拉那样，西班牙作曲家也培育了某些特定的音乐-诗歌形式，其中最重要的两种是比良西科和浪漫曲。

比良西科

比良西科[*Villancico*]是迄今为止最流行的形式，多卷本《宫廷唱本集》[Cancionero Musical de Palacio]中收录了三百多位比良西科作曲家写于1500—1520年间的四百五十八首作品。[1]虽然这一体裁的结构比较灵活，但我们依然可

1. Madrid, Palacio Real, Biblioteca, MS 1335（过去的编号是2-I-5）。

以从佩德罗·埃斯科瓦尔[Pedro Escobar]所作《求摆渡者快来接应》[*Passame por Dios barquero*]（《谱例集》第54曲）中窥见其大致的形式轮廓和风格特征。下文列出了开头叠句和第一诗节的音乐－诗歌结构：

	韵式	诗节		音乐
Passame por Dios barquero, 以上帝之名，求摆渡者快来接应，	a	叠句		a
Daquella parte del rio, 引我到河之彼岸，	b			
Duelete del amor mio, 对苦痛者施以垂怜。	b			
Que si pones dilacion 倘其姗姗来迟，	c	换韵		b
En venir a socorrerme 未能解我急忧，	d			
No podrás despues valerme 我将不复可救，	d			b
Segun crece mi passion. 沦为情痴。	C		用于交替的诗节	
No quieras mi perdicion 勿让我沦丧迷失，	c	归韵		a
Pues en tu bondad confio 我信奉汝之良善，	b			
Duelete del amor mio. 愿对苦痛者施以垂怜。	B			

359　　如此看来比良西科与坎歌[canción]关联密切，不同之处在于两点：它的叠

句[*estribillo*]通常包含两行或三行，而不是坎歌中的四行；此外，它的归韵部分[*vuelta*]通常始于换韵部分[*mudanza*]最后一行的韵脚，而不像在坎歌中那样会复用叠句的韵式。实际上，十六世纪的术语在用法上很不严谨，而“比良西科”这个术语常被用于包含引导性叠句的任何诗歌形式。

就像意大利的弗罗托拉一样，西班牙的复调歌曲也具有直率的旋律和简明的主调织体、清晰的乐句结构、以及现代意义上的“调性焦点”。如果说其中有什么不同于弗罗托拉的显著元素的话，那就是西班牙歌曲中的节奏趋势更难预料一些，没有常规的模式，甚至还有些只能被转译为五拍子的比良西科。

浪漫曲：胡安·德尔·恩西纳

西班牙浪漫曲[*romance*]——或称叙事歌谣[ballad]——在法国和意大利的歌曲中没有对等物，至少没有以书面形式流传的曲目。简单说来，浪漫曲就是不含叠句的分节性诗歌，所讲的故事大多是基于历史事件或虚构的史诗，它起源于一种已有百年历史的口头传统。

在《宫廷唱本集》所录四十余首浪漫曲中，有六首是以收复失地为题材的，讲述了费迪南德发动的战役以及1492年最终战胜格拉纳达[Granada]的穆斯林王国的事件。其中就有胡安·德尔·恩西纳[Juan del Encina]那首令人难忘的《残酷战役》[*Una sañosa porfía*]（《谱例集》第55曲）。这首作品（歌词必定也是恩西纳所作）的有趣之处在于：它对战败的摩尔人国王布阿卜迪勒[Boabdil]（1533年去世）表达了同情，实际上我们可以从中听到这位国王的声部，他在哀悼着王国的覆灭。[1]或许恩西纳的悲情反映了王后伊莎贝拉对这些征服性战役的态度：据说每当西班牙战况有了新的进展，她就会为改信基督宗教的穆斯林人祈祷。

鞋匠之子恩西纳1468年生于萨拉曼卡[Salamanca]，是当时名望最高的西班牙作曲家、诗人和剧作家。1484年起曾在萨拉曼卡主教座堂的唱诗班任职，1492年他开始侍奉于阿尔巴公爵阿尔瓦雷斯·德·托莱多[Don Fadrique Álvarez

360

1. Washington Irving's *Alhambra*, chapter "Mementos of Boabdil", Bibliophile edition, 178—183中有关于布阿卜迪勒战败的动人叙述。

de Toledo, Duke of Alba]，他的几乎所有音乐和文学作品都在此间完成，包括一系列宗教或田园题材的短剧[*églogas*]，恩西纳会亲自参演，并创作其中的一些比良西科。他在公爵府的职位延续到了1498年，余生中的大部分时间往返于西班牙和罗马之间。他最后的出版物是《特里巴亚，耶路撒冷朝圣之路》[*Tribagia o via sagrada de Hierusalem*]（1521年发表于罗马）是一部包含两百节的长篇叙事诗，讲述了他的朝圣经历。在圣地耶路撒冷，他首次以新晋司祭的身份参加了1519年8月举行于圣墓堂[Church of the Holy Sepulchre]的弥撒仪式。1529年，恩西纳在里昂逝世。

表演实践。这个永恒问题所衍生的"西班牙变体"包括：西班牙歌曲通常是由纯人声表演吗？还是作为独唱的琉特琴歌或比乌埃拉[*vihuela*]（西班牙琉特琴）琴歌？与弗罗托拉的情况一样，这两种表演形式无疑都是存在的，不妨看看下面提到的证据。

1496年发表的《胡安·德尔·恩西纳唱本集》[*Cancionero de las obras de Juan del Enzina*]的最后一部戏剧在结尾处使用了由四个戏剧角色表演的复调重唱：牧羊人明戈[Mingo]（恩西纳本人扮演）、牧羊人之妻门娜[Menga]、廷臣希尔[Gil]、廷臣之妻帕斯夸拉[Pascuala]。戏剧结尾处的台词如下：

于是四位（角色）一齐登场，身著盛装，唱起了用于收场的比良西科：

明戈：　来吧，希尔，为使好兆头持久延续，让我们莫再迟疑，共同唱起那美妙歌曲。

希尔：　正当如此。

明戈：　帕斯夸拉，你呢？

帕斯夸拉：完全同意！
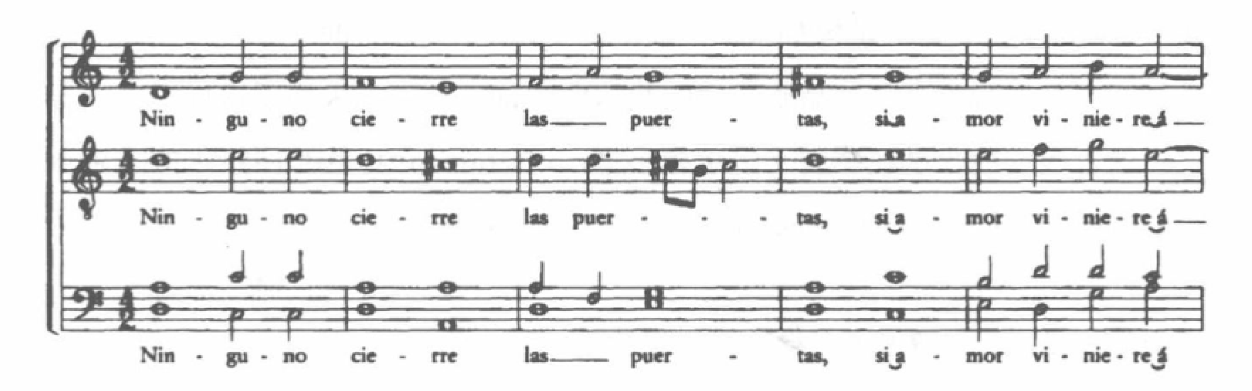
希尔：　你呢，门娜？
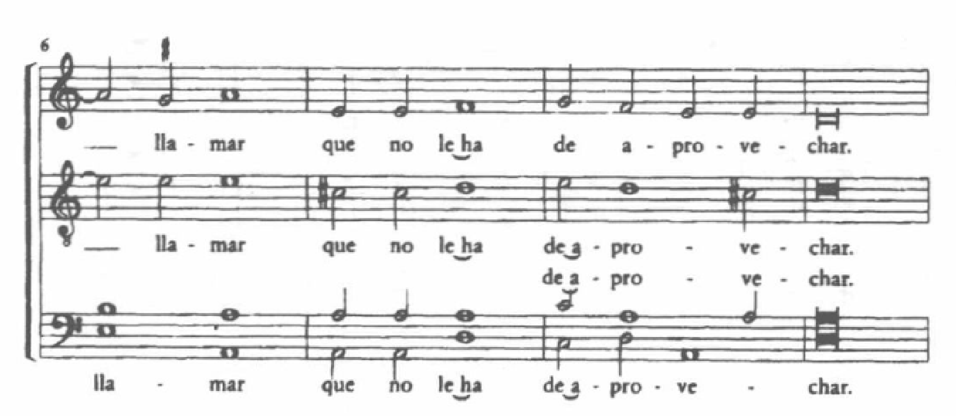
门娜：　立刻开始！

比良西科《情爱袭来门自开》

四个角色于是唱起恩西纳的四声部歌曲《情爱袭来门自开》[*Ninguno cierre las puertas*]（谱例24-12），这也是《宫廷唱本集》中收录的一首比良西科。由于戏剧中没有任何关于使用乐器的暗示，故而它应该是以无伴奏演唱形式表演的，每个声部一个人。

谱例24-12：恩西纳《情爱袭来门自开》，第1—9小节





还有其他西班牙文学作品可供参考，比如费尔南多·德·罗哈斯[Fernando de Rojas]的《塞莱斯蒂娜》[*La Celestina*]，其中包含了廷臣卡利斯托[Calixto]和他的仆人赛普罗尼奥[Sempronio]之间的下述对话：

361

卡利斯托：　赛普罗尼奥！

赛普罗尼奥：先生！

卡利斯托：　拿我琉特琴来。

赛普罗尼奥：遵命，先生。

卡利斯托：　我苦衷满怀，无可承载。
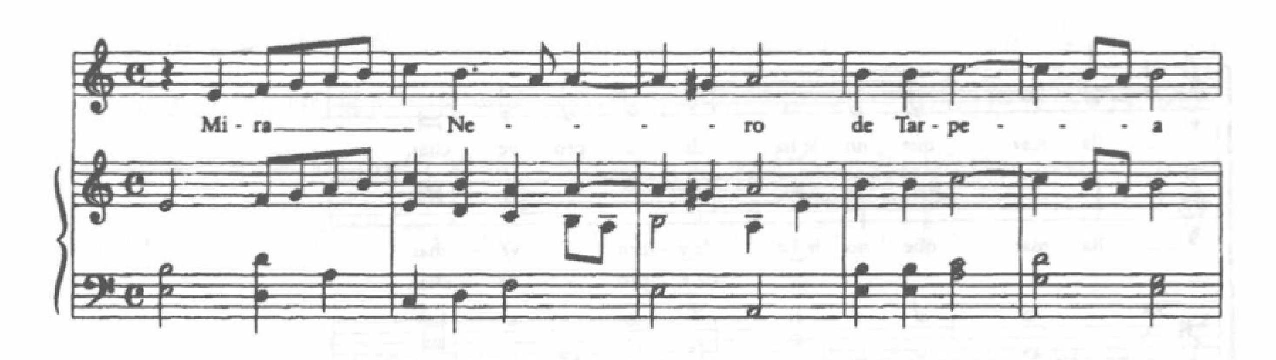
赛普罗尼奥：琴弦走音了。

卡利斯托：　走音之弦，该当如何？如此心意错乱之人，焉能感受谐美之和声？……莫若听汝唱那首伤感歌谣。

赛普罗尼奥："尼禄在塔尔皮亚[Tarpeya]目睹罗马焚烧，任男女老少纷纷尖叫，其若无所事、不为所扰。"[1]

赛普罗尼奥所唱的是一首著名的浪漫曲《尼禄在塔尔皮亚》[*Mira Nero de Tarpeya*]。很可能它就是像赛普罗尼奥那样表演的——以独唱的琉特琴/比乌埃拉琴歌形式，对此有一首品质平庸的改编曲为证，其中就采用了这样的表演形式。这首改编曲收录在胡安·贝尔穆多[Juan Bermudo]发表于1555年的《乐器论》[*Declaración de instrumentos musicales*]中（谱例24-13）：

谱例24-13：贝尔穆多《尼禄在塔尔皮亚》，第1—5小节



对于文学作品中的记载，我们能信以为真吗？或许能吧。"兼听则明"，总归不错。

362 **德国**

德国
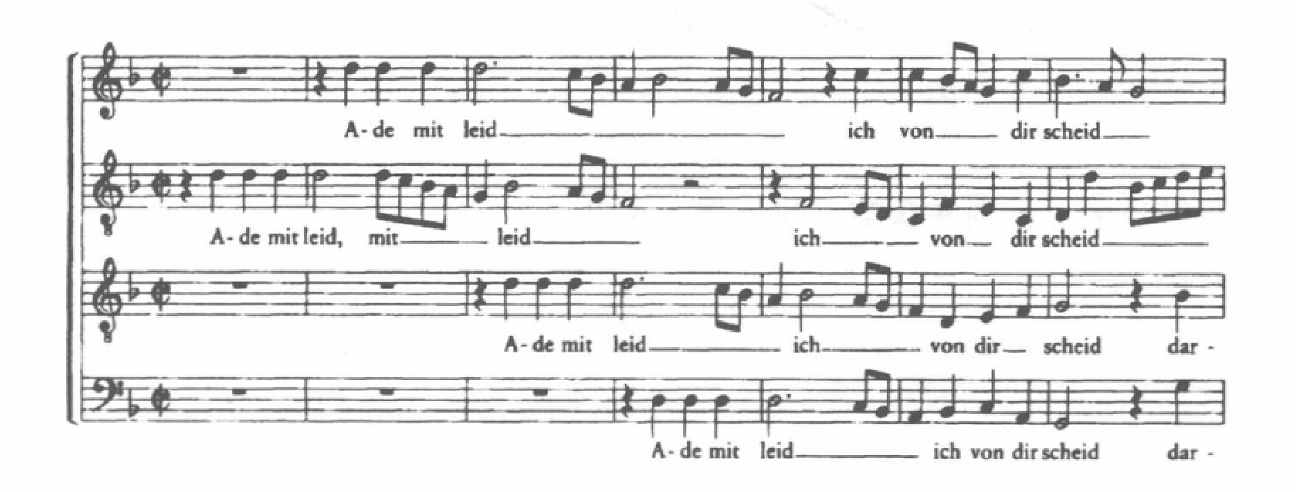
复调歌曲在德国（或许说德语地区更准确）的发展情况在某些方面与西班牙相仿。十五世纪中叶经由德语的支撑声部利德[*tenorlied*]或称社交歌曲[*Gesellschaftslied*]而萌发的幼芽，到了1500—1520年间已初步进入成熟时期。

1. 两段引文均出自Knighton, "The *a cappella* Heresy in Spain", 569—570。

海因里希·芬克

最多产的本地作曲家是海因里希·芬克[Heinrich Finck]（约1445—1527），他1510年前的职业生涯主要在波兰度过。芬克谱写的《那天清晨我暗中》[*Ich stuend an einem morgen*]（《谱例集》第56曲）显示了德语歌曲在十六世纪初的发展方向。虽然通俗曲调仍以定旋律方式出现在了支撑声部，但它的织体却有预期中的模仿（一般出现在作品开头）和不着痕迹的终止。这种经文歌式的织体在《忍痛别离》[*Ade mit leid*]中体现得更加明显，这是马克西米利安的宫廷管风琴师保罗·霍夫海默[Paul Hofhaimer]的一首歌曲（谱例24-14）：

谱例24-14：霍夫海默《忍痛别离》，第1—7小节



在此，即便是在支撑声部上，也没有了定旋律那标志性的持续长音，而是也融入了渗透性的模仿织体。

实际上，德语复调歌曲早就存在，而且很受欢迎。它一方面通过从德语曲调中取材而继续维持着自己的民族特色，继续使用着已成惯例的巴体歌谣形式[*bar form*]，仍将既在旋律置于支撑声部，如定旋律一般；另一方面它也开始效仿法-佛兰德复调中的风格和技巧。因此，当复调技法经过了几十年的区域性发展之后，德语歌曲最终融入了法-佛兰德音乐创作的主流，并很快在路德维希·森夫尔手上抵达了高峰。

德语歌曲及其市场

德语复调歌曲很快进入了出版市场。在1510年代，三位出版商——奥格斯堡的埃哈特·厄尔格林[Erhard Oeglin]、美因茨的小彼得·舍费尔[Peter Schöffer the Yonger]（其父曾与古腾堡共事）、科隆的阿恩特·冯·艾希[Arnt von Aich]共发行了总计包含二百三十三首歌曲的四卷唱本集。有必要交代一下此时的外部境况：虽然光是彼得鲁奇一人——已有十卷的弗罗托拉曲集（1504—1514）——就出版了不少于六百四十一首作品，然而同一时期的法国、低地国家、西班牙却没有什么东西出版，音乐仍是继续以手抄本形式流传的。德语复调歌曲于是迅速传到了宫廷这一“原发地”之外的区域，并开始向日益壮大且格外重视音乐教育的中产阶级渗透。实际上，在同一时期没有哪个地方的世俗性艺术音乐像在德语国家那样深深植根于民族意识之中，我们甚至会发现它成了信仰表达的一部分。

363

伊萨克的《因斯布鲁克，我不得不离开》

在出自1500年前后的艺术歌曲中，或许没有哪首艺术歌曲像伊萨克那首众赞歌式的歌曲《因斯布鲁克，我不得不离开》[*Innsbruck, ich muss dich lassen*]（《谱例集》第57曲）那样深刻地融入人们的日常生活，伊萨克在这首歌曲中令人动容地与阿尔卑斯山脚下这座蒂罗尔人的城市作别。这个关于因斯布鲁克的歌词曾被替换为多个宗教文本，而伊萨克的旋律（或许也有可能这个通俗曲调本身也是他借用的）则被吸收进了路德教的众赞歌文献中，并成为了约翰·塞巴斯蒂安·巴赫几首众赞歌改编曲的基本素材，以及勃拉姆斯管风琴《众赞歌前奏曲》[*Choralvorspiele*]其中两首的灵感来源。直至当下，你在因斯布鲁克的纪念品专柜里仍能看到印有开头乐句旋律的明信片，背景是白雪覆盖的阿尔卑斯山。这首《因斯布鲁克，我不得不离开》成了因斯布鲁克这座城市的文化瑰宝。

最后我需要对这个按地域方位做跳跃式考察的概览性章节做一个总结。关于十六世纪初的法语世俗歌曲，最值得注意的发展是它抛弃了已有两百年传统

的“固定形式”，甚至那些继续采用严肃典雅风格的作曲家也已开始选用在组织结构上不那么老套的诗歌，为了反映诗歌中最新出现的灵活性，作曲家也开始采用更为自由灵活的音乐形式。与此同时，若斯坎这代作曲家培育了一种更通俗的风格，改编了许多音调悦耳且往往充满活力的旋律，在这些作品的拥趸者中既有贵族，也有资产阶级，二者之间的常规界限已被跨越。我们甚至可以说法语复调歌曲开始变得更“民主”了，这一转变受益于出版媒体的发展，后者使得若斯坎、伊萨克、孔佩尔、穆顿及其同时代人的音乐可以接触到空前广泛的公众——其数量和地域范围是早期作曲家的受众无论如何不能相比的。这个时期不仅让作曲家倍感激励，也让消费者们感到兴奋。

不过这种兴奋势头并不局限于法语世界。意大利的本土复调艺术也在弗罗托拉中得以重生，同时，西班牙和德国才于数十年前扎根的复调歌曲艺术也走向了繁荣。由此，虽然中欧的法-佛兰德风格在经文歌和弥撒曲中仍然具有主导作用，但世俗歌曲中却已然浮现了不同民族的风格，这一趋势在1520年代以后变得更加明显，此时法语歌曲本身也已沿着国界线分化出了两个风格阵营。 364

第二十五章
器乐的发展

367 我们倾向于认为十六世纪是声乐复调的黄金世纪：它始于若斯坎一代人的成熟作品，经过贡贝尔、莫拉莱斯和维拉尔特那状如绳索交织的浓重对位织体，最终企及了伯德、拉索、帕莱斯特里纳、维多利亚的成就。然而到了世纪末，伴随巴洛克风格创意的显现，这种音乐便逐渐退出了历史舞台。由此造成了一个具有反讽意义的事实：如果我们想找出某种对未来世纪留下了永恒烙印的十六世纪曲目，那我们必须转向另一种审美上较为含蓄的音乐——器乐。

十六世纪最值得注意的现象是真正具备独立性的器乐传统已趋于成熟，它开始摆脱对复调声乐曲和舞曲的依赖（虽然这些印迹并未绝灭），并发展自身的语体规范。室内器乐曲和炫技性的键盘和琉特琴独奏曲都在十六世纪获得了自足的品格，它们的发展还造就了某些作品类型——利切卡尔[ricercar]、幻想曲[fantasia]、坎佐纳[canzona]、托卡塔[toccata]等，这些体裁在随后几个世纪里要么继续存在，要么则作为源头孕育出了更新的体裁。此外，十六世纪还见证了新乐器的出现、乐器制造技术的发展、以及旧乐器在形制上的标准化。最后，日趋增长的器乐出版物也使器乐曲得以在全欧境内的专业和业余人士、贵族和商人爱乐者群体中广泛流传。这种情势甚至催生了一种新的音乐-文学体裁，即用以指导酷爱音乐的公众学习奏乐的教科书。

可以肯定，若斯坎这一代音乐家距离器乐上述发展的起点已然不远。然而真正为随后两代音乐家提供坚实基础的，却是十六世纪第一代季在重奏音乐、键盘音乐、琉特琴音乐方面的积累。

重奏音乐

若斯坎这代人对器乐重奏的贡献主要在于两个方面：他们一方面写作复调声乐曲（尤其是当时的热门曲目）的改编曲，一方面也已开始培育自由创作的器乐传统，由此打破了以往所依赖的声乐范本和舞曲类型，并开始发展一种符合器乐语汇习惯的合奏风格。正是这种自由创作的器乐曲——当采用三声部织体时常被称为“三重奏”[*tricinia*]——指明了未来的道路。 368
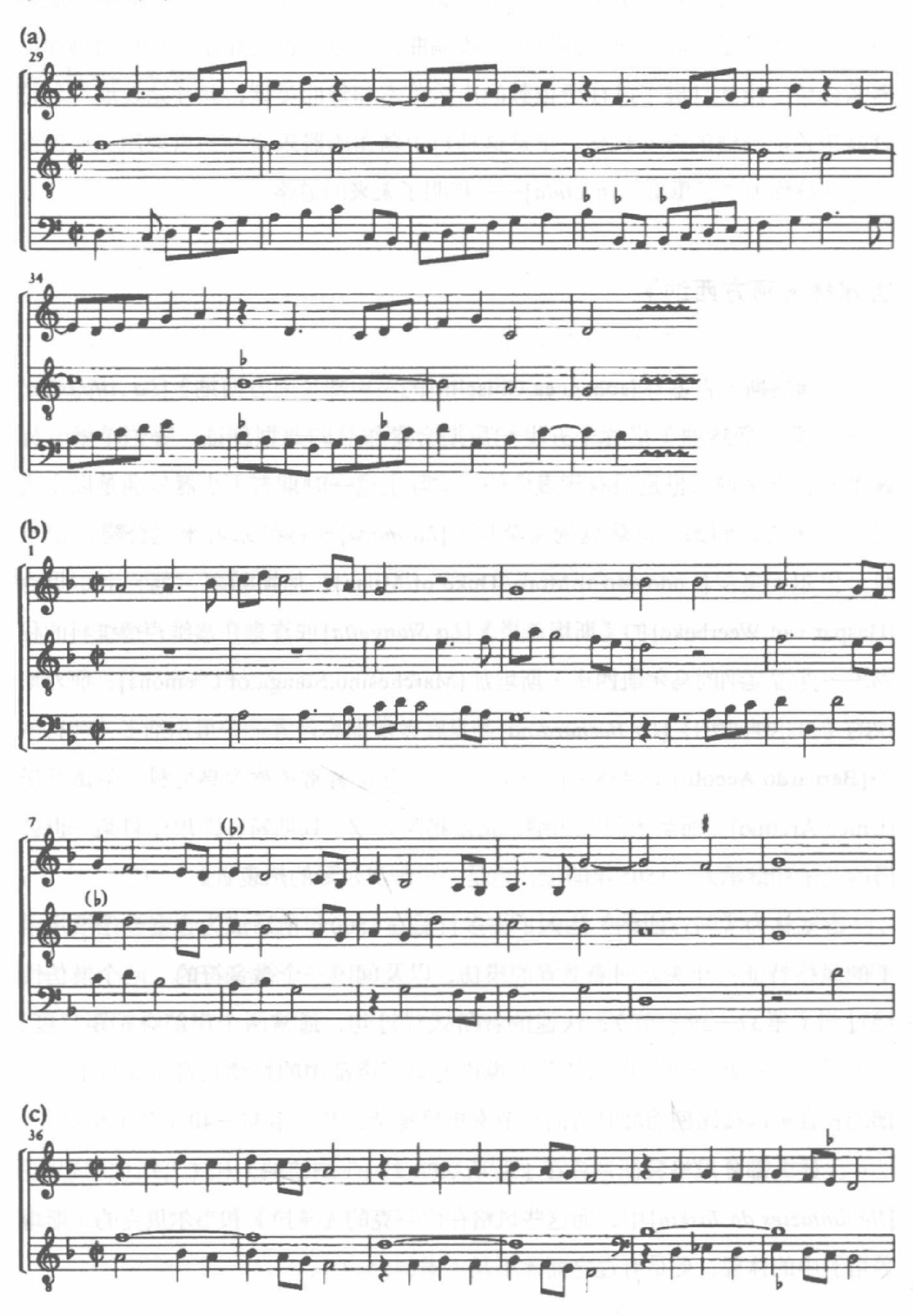
吉塞林《阿方西纳》
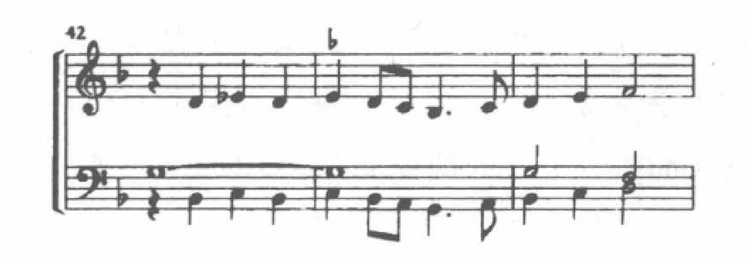
约翰内斯·吉塞林[Johannes Ghiselin]的三声部《阿方西纳》[*La Alfonsina*]（《谱例集》第58曲）堪称十五世纪后期合奏作品的典型例证，哪怕单就它标题中的名字来说，也是很有代表性的。实际上这一时期有不少器乐曲是以个人名字命题的，例如：伊萨克的《莫拉》[*La mora*]或许维系着米兰公爵卢德维科·伊尔·莫罗[Ludovico il Moro, Duke of Milan]；加斯帕尔·范·韦尔贝克[Gaspar van Weerbeke]的《斯坦盖塔》[*La Stangetta*]或许意在恭维卢德维科的秘书——克雷莫纳的马尔凯西诺·斯坦加[Marchesino Stanga of Cremona]；而若斯坎的《贝尔纳迪纳》[*La Bernardina*]则是在致敬即席诗人——贝尔纳多·阿科尔蒂[Bernardo Accolti]（1458—1535），这位宫廷常客常被称为乌尼科·阿雷蒂诺[Unico Aretino]。而至于阿方西纳，则是指阿方索·埃斯特，即埃尔科莱一世公爵的儿子和继承人，1505年即位，也是一位维奥尔琴的热衷者。
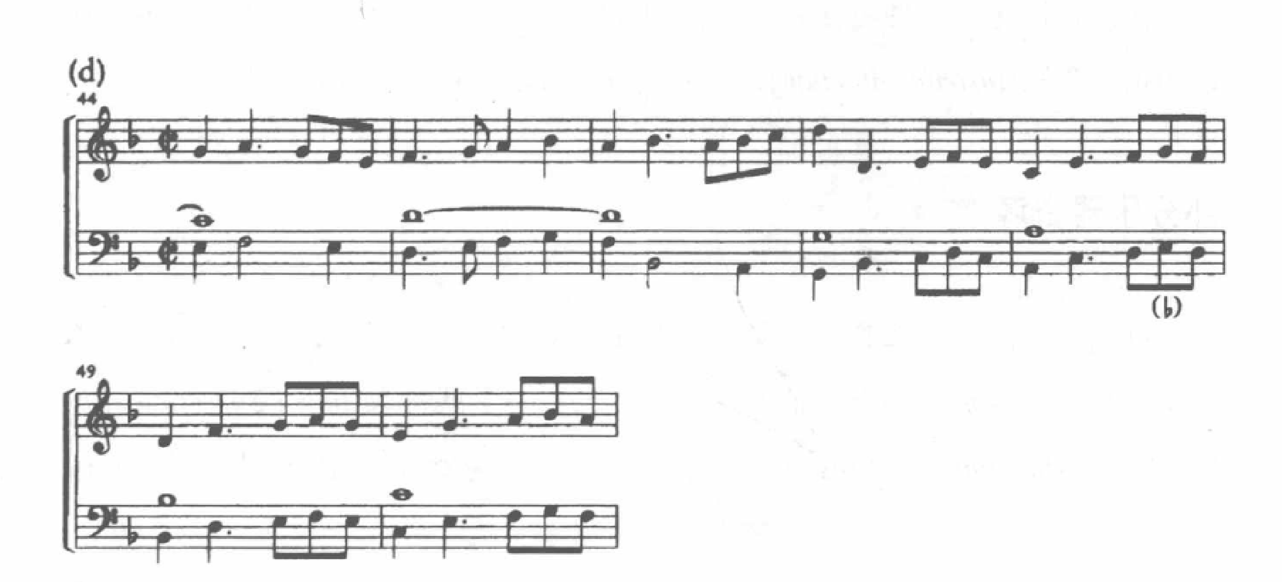
吉塞林为《阿方西纳》注入了许多日后在1500年前后成为合奏音乐惯用语汇的风格特征：开头处间隔适宜的模仿，以及间隔一个微音符的一两个模仿性经过句（第37—39小节）；快速的音阶式经过句，通常两个声部会相距三度、六度或十度；两个声部中的切分性模进与第三声部中的持续长音（此例中该声部的长音更因按比例缩减时值而让节奏更显复杂，参见第37—40小节）相对。

上述大部分风格特征也存在于若斯坎的《贝尔纳迪纳》和《若斯坎幻想曲》[*Ile fantazies de Joskin*]中，而这些风格在伊萨克的《莫拉》和韦尔贝克的《斯坦盖塔》中的体现，更是有过之而无不及（谱例25-1）：

谱例25-1：(a) 若斯坎《贝尔纳迪纳》第29—37小节；(b)《若斯坎幻想曲》第1—12小节；(c) 伊萨克《莫拉》第36—44小节；(d) 韦尔贝克《斯坦盖塔》第44—50小节







在乐句结构方面，《阿方西纳》不同于马蒂尼的《马蒂内拉》(《谱例集》第35曲，参见第十七章)，后者类似于回旋歌，而前者则完全是非歌曲性的：9+10+22+15（或16）+7（或6)。在乐句之内也不用回旋歌那种可被预料的节奏步履——先以慢速开头，随后逐渐加速，直至导向终止式。《阿方西纳》的节奏步履似乎更随意一些，似乎吉塞林并不是在让他的音乐逐句对应于某个文本的诗行，因此它并不是以文本作为其结构基础的。 370

这首作品表明，1500年前后的作曲家已在稳步发展适合于器乐合奏的独特风格，而不再依赖于声乐范本或舞蹈模式，他们在寻找器乐化的旋律、节奏和结构表达。器乐合奏终于成为了一种独立的体裁。

器乐组合形式

直到大约1600年以前，作曲家都不标明器乐组合中具体要使用什么乐器，这方面几乎没有常规。然而在十六世纪头十年里，倒是稳固地确立了某些组合

类型。这些组合通常是由不同尺寸的同类乐器组成，而且，这种类型——至少在十六世纪的英国——开始被称为康索尔特[*consort*]，除了宏声组合[*alta cappella*]或称肖姆管乐队[shawm band]之外，另有两种康索尔特形式也逐渐确立，即维奥尔特组合和竖笛组合。

在开始论述这两种组合之前，我们先要宽泛地了解十五世纪末、十六世纪初的乐器资源[*instrumentarium*]，亦即当时的音乐家有什么乐器可用。

部分乐器资源

我们的出发点是汉斯·布克迈尔[Hans Burgkmair]作于1514—1516年的木刻画《马克西米利安一世与他的宫廷乐师和乐器》[*Maximilian I Surrounded by His Court Musicians and Instruments*]（图25-1），为皇帝的自传体小说《怀特国王》[*Weisskunig*]而作。在画面的左前方有一架立式管风琴，琴身上有画家的首字母缩写签名，管风琴师的助手在鼓弄风箱，画面中间有一架竖琴，这件乐器如今已不再流行。在画面后方四位歌手的面前有一位音乐家在演奏直形木管号[*cornetto diritto*]（与弯形木管号这一变体相对，伴随十六世纪的演进，弯管号逐渐取代了直管号），如常规所见的那样，其吹孔位于边端。木管号是由包了皮革的木头制成（周围刻有八角形图案），开有六个指孔，另有一个拇指孔，有一个像小号那样的号嘴。因此这是一件木管和铜管的混合体，既有铜管乐器的响亮音色，也有木管乐器的灵敏度，加之它有具有穿透力的嘹亮音区（其常规音域为$g—a^2$），故而木管号在十六世纪末、十七世纪初威尼斯的喧闹音乐中首度风靡，随后又广泛出现在约翰·佩泽尔[Johann Pezel]、约翰·沙因[Schein]等德国作曲家（他们称这件乐器为辛克[*Zinck*]）的“塔楼音乐”[tower music, 位于高塔上演奏]中。

在画面的右方，另一位音乐家在演奏着一件置于台面上长方形的键盘乐器，

371 它要么是羽管键琴[harpsichord]，要么是楔锤键琴[clavichord]，前者是拨弦乐器，又称维吉纳琴[virginal]，后者是击弦乐器。在台面上靠里的一端，放着一把维奥尔琴，靠外的一端放着些长笛、竖笛、另一支木管号（超出台面边缘那支），以及一支克鲁姆管[crumhorn]。克鲁姆管是大约十五世纪末在德国形成的一种双簧

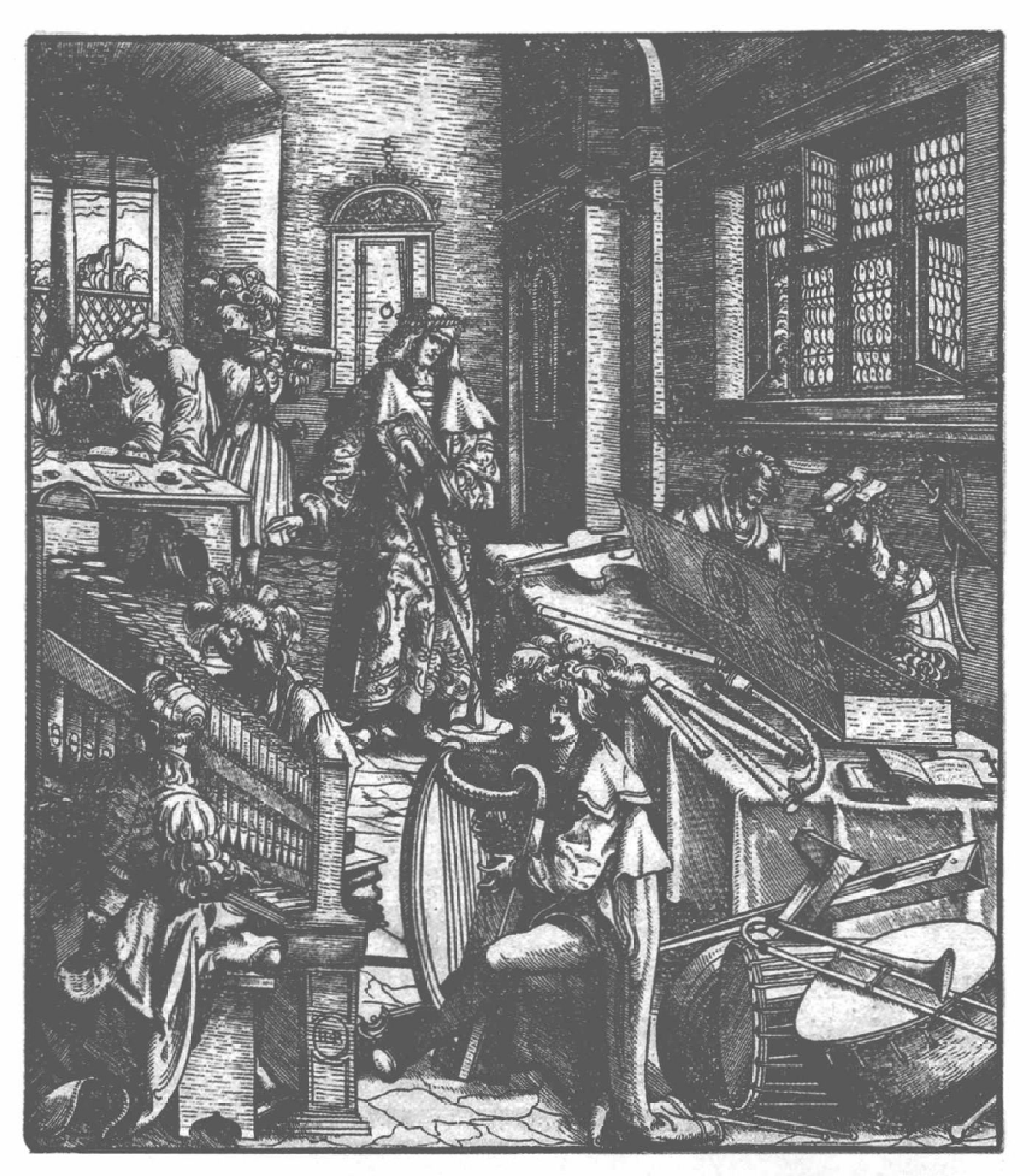


图25-1　大汉斯·布克迈尔《马克西米利安一世与他的宫廷乐师和乐器》，为《怀特国王》而作的木刻画，约1514年

类乐器，演奏者不直接吹簧片，而是把风吹入一个开缝的簧罩[reed-cap]里，其内安放着簧片。音域只有九度的克鲁姆管也像大多数木管乐器那样有多种形制尺寸。塞巴斯蒂安·韦尔东[Sebastian Virdung]在1511年发表的《音乐精义》[*Musica getutscht*]——这篇文献是关于乐器资料和乐器奏法的珍宝（也是最早出版的教材）——中插入了一幅绘有四根克鲁姆管的木刻画（图25-2），尽管他的评注文

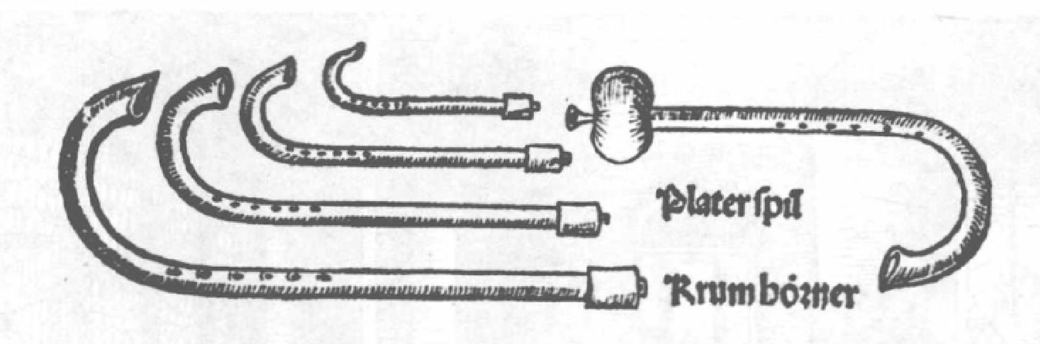


图25-2　维尔东《音乐精义》(1511)中描绘的克鲁姆管

字只论及了三根：低音管（*F*—*g*）、中音/次中音管（*c*—*d*ˡ）、高音管（*g*—*a*ˡ）。

372

最后，图25-1右下角的地上堆着一些乐器，从前往后分别是，定音鼓[kettledrum]（它们通常成对使用，与庆典性乐器一道），最上面的是萨克布号、一个使用两根鼓槌的单面小鼓[tabor]、一个琉特琴盒、以及一个通常为独弦琴形制但名称古怪的修女号[*tromba marina*, 在小号成为教堂常用乐器时，因教会禁止修女吹号，故女修院以它来替代小号]——画面中的另外两根弦可能是用于共鸣的（有时这些弦会置于琴身之内）。

维奥尔琴组合的康索尔特

维奥尔琴或称"腿式提琴"[*viola da gamba*]（如此称呼是因为这件乐器在演奏时需直立向上并被置于双腿之间）的历史并非像通常所认为的那样可以回



图25-3　加纳西[Ganassi]《鲁贝蒂纳规则》[*Regola rubertina*]（1542）封面上的腿式提琴

溯到中世纪，它也不是小提琴的前身，因为它和小提琴是大约七十五年间先后出现的，随后就和谐并存于整个十六和十七世纪之中。

十五世纪中叶，维奥尔琴（图25-3）在西班牙东部的巴伦西亚地区[Valencia]得到了发展，这显然是一种带有共鸣性持续音的弓弦乐器，因为它起初没有琴码装置，不能确保演奏者一次只拉一根弦。在十五世纪第四代季中，这种乐器传到了意大利——正是在这里，它被装上了拱形的琴码（如果先前它还没有这一装置的话），也正是从这里，它迅速传到了阿尔卑斯山以北，证据之一便是维尔东在《音乐精义》中收录了这种乐器。

在1600年前后出现标准化形制之前，维奥尔琴的形制是纷繁多样的。不过也有一些特征是很早就确定了的：其琴颈比小提琴要宽，琴颈上设有品格；在声部上分为高音[treble]、次中音[tenor]、低音[bass]三种型号；通常有六根弦（偶尔是五根），按四度调弦，只有中间两根相距三度，因此若以次中音维奥尔琴为例，调弦后其各弦的音高依次为：*G—c—f—a—d'—g'*（低音和高音维奥尔琴分别是从*D*音和*d*音起向上排列）；音孔为C形（小提琴是F形）；持弓时手在弓下。 373

维奥尔琴组成的康索尔特很快被确立为固定形式，对此有卡斯蒂廖内《廷臣论》的如下描述为证："四重奏之乐趣亦无稍逊（于键盘乐器），彼维奥尔琴音乐技巧丰富、柔和悦耳。"[1]由此可见，卡斯蒂廖内为这种演奏形式打上了"上层社会"的印迹——维奥尔琴是有教养的男性和女性都能接受的乐器。而小提琴（在其自身的早期发展阶段中）则是另一种情况：

> 小提琴与维奥尔琴差异很大……其琴身更小也更平，音响也更刺耳……绅士、商人及其他技艺卓绝者休闲时所奏之乐器被称为维奥尔琴……而另一类则称为小提琴，其通常用于伴舞……便于携带，乃为婚礼队列、哑剧表演[mummeries]之必备乐器。[2]

---

1. *The Booke of the Courtier,* trans. George Bull (Harmondsworth: Penguin, 1967), 120—121.
2. Philibert James de Fer, *Epitome musical* (1556), 转引自 Douglass, "The Violin", 126.

威尼斯人马林·萨努多[Marin Sanudo]的日记为我们提供了进一步的证据，表明维奥尔琴在十六世纪到来之际已赢得了一定的声望。这则日记记述了1502年阿方索一世与卢克雷齐娅·博吉亚[Lucrezia Borgia]婚礼上的一次表演，这是六把维奥尔琴的重奏，即将成为费拉拉公爵的阿方索本人也参与其中。费拉拉实际上已成为意大利维奥尔琴的中心城市。1502年红衣主教伊波利托[Cardinal Ippolito d'Este]（阿方索之兄）的一份乐器财产清单显示，他拥有的维奥尔琴有九把之多——尽管远不及爱乐国王亨利八世所拥有的二十五把。

竖笛组合的康索尔特

在1500年前后，竖笛早已不是什么新鲜事物了。在1468年大胆的查理与约克的玛格丽特[Margaret of York]的婚礼上，曾有竖笛四重奏表演（乐手们身穿狼服），相关记录显示："四位'狼人'爪握笛子[flute]，同奏一首尚颂。"[1]这条记录引出了一个关于术语用法的问题：这里所说的"笛子"是什么呢？毕竟，"flute"一词在欧洲大陆通常泛指所有类似长笛的乐器，而"recorder"一词的使用则仅限于英国。大陆音乐家对于长笛和竖笛这两件乐器是明确区分的。如今被称为长笛的乐器有时也被称为横吹笛[*transverse flute*]或德国长笛[*fleuste d'Allemande*]（这表明它流行于德国）。竖笛可被称为英式长笛[*flûte d'Angleterre*]、九孔笛[*flûte à neuf trous*]、柔声笛[*flûte douce*]，或者——在意大利——直管笛[*flauto dritto*]。

374

若想知道1500年前后的竖笛重奏中会使用几件乐器，我们仍需借助维尔东的文献，虽然他在《音乐精义》中提及这种乐器时是使用德文的"*flöten*"一词来称呼的，但书中所附的木版画插图却清晰地显示，他所讨论的就是竖笛。他提到了三种尺寸的竖笛：一是低音竖笛，上面写着一个低音"*F*"；二是次中音长笛，音域可低至*c*音；三是高音竖笛[discant]（即如今美国人所说的"Alto"和英国人称呼的"treble"），音域从*g*音起。每种竖笛的音域均为一个八度外加六度或七度，且每种形制的实际音高都比维尔东书中所标记的要高一个八度。吉塞林的《阿方西纳》的音域完全适合于维尔东所列竖笛组成的康索尔特。虽

1. 译自 Marix, *Historie de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne*, 106。

然维尔东只描述了三支竖笛，但四支竖笛的重奏才是这种康索尔特的标准形式：一支低音管，两支次中音管，一支高音管。

不过我们不能据此设想，维尔东竖笛的调音——*F*、*c*、*g*就是所有同类竖笛的通用调音方式。实际上调高和调音都是相对的，所谓的“标准”仅限于在某个特定组合中其各自的调音要相距五度，在此之外便没有什么规则可言了。

亨利八世并非只收藏维奥尔琴，而是也收藏竖笛。1547年的一份乐器财产清单显示他有七十二支长笛、七十六支竖笛，其中有十八支竖笛是以象牙制成，有些还镀以金银作为装饰。亨利显然也以拥有这些藏品为荣。

键盘音乐

有三种类型的键盘音乐较为重要：一为服务于宗教礼仪的键盘曲，由单声部宗教旋律编配而成；二为复调声乐作品的改编曲，通过对范本加以装饰来使之复杂化；三为自由创作的键盘曲，已初具规模。所有这些体裁在两个特别重要的地区得以繁荣：一是南德和奥地利，二是意大利。

德奥地区

根据留存下来的音乐判断，南部德国和奥地利是盛产管风琴音乐的中心地带，部分原因是因为在此聚集着当时最著名的管风琴师——马克西米利安的宫廷音乐家保罗·霍夫海默[Paul Hofhaimer]（1459—1537）和他的学生们。霍夫海默的影响力是如此强大，以至于在他有生之年人们就把他的学生们称为“保罗一派”[Paulomines]。这些学生络绎不绝地充任着康斯坦策、维也纳、亨利八世宫廷等重要区域的管风琴师。
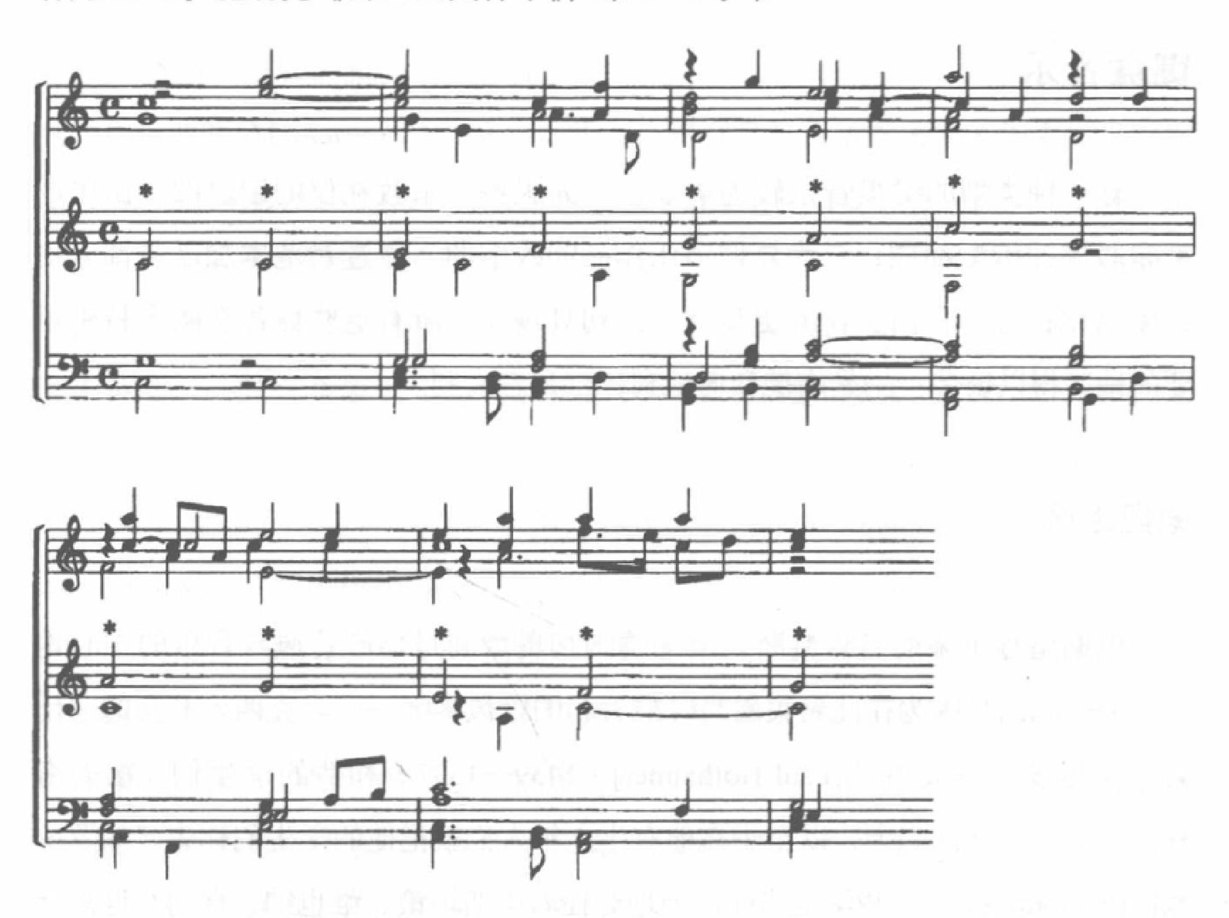
礼仪性管风琴音乐。在1511年，阿诺尔特·施利克[Arnolt Schlick]（约1460—1531后）出版了第一部关于管风琴制造的书籍——《管风琴制造者与演奏者宝鉴》[*Spiegel der Orgelmacher und Organisten*]，翌年又出版了《指位谱赞美歌集》[*Tabulaturen etlicher Lobgesang*]，其中收录了一些独奏的键盘曲和琉特

375

琴曲，以及琉特琴伴奏的独唱歌曲。在此，施利克通过把若斯坎一代的成熟模仿风格应用于键盘，而成为了新风格的“垦荒者”。我们可以从他为德语奉献歌曲《温柔高贵玛利亚》[*Maria zart von edler art*]（《谱例集》第59曲）所作的改编中看到这一发展，既在曲调中的十三个短小乐句在最高声部上衍展开来，而几个较低声部则对每个乐句加以模仿或予以铺垫。

施利克另有一部礼仪作品（1512年的出版物中未予收录）是对交替圣咏《升入天父怀中》[*Ascendo ad patrem meum*]的改编创作，其中将管风琴的潜能发挥到了极致，并将键盘的炫技理念推到了前所未有的境地（谱例25-2）：

谱例25-2：施利克《升入天父怀中》，第1—7小节
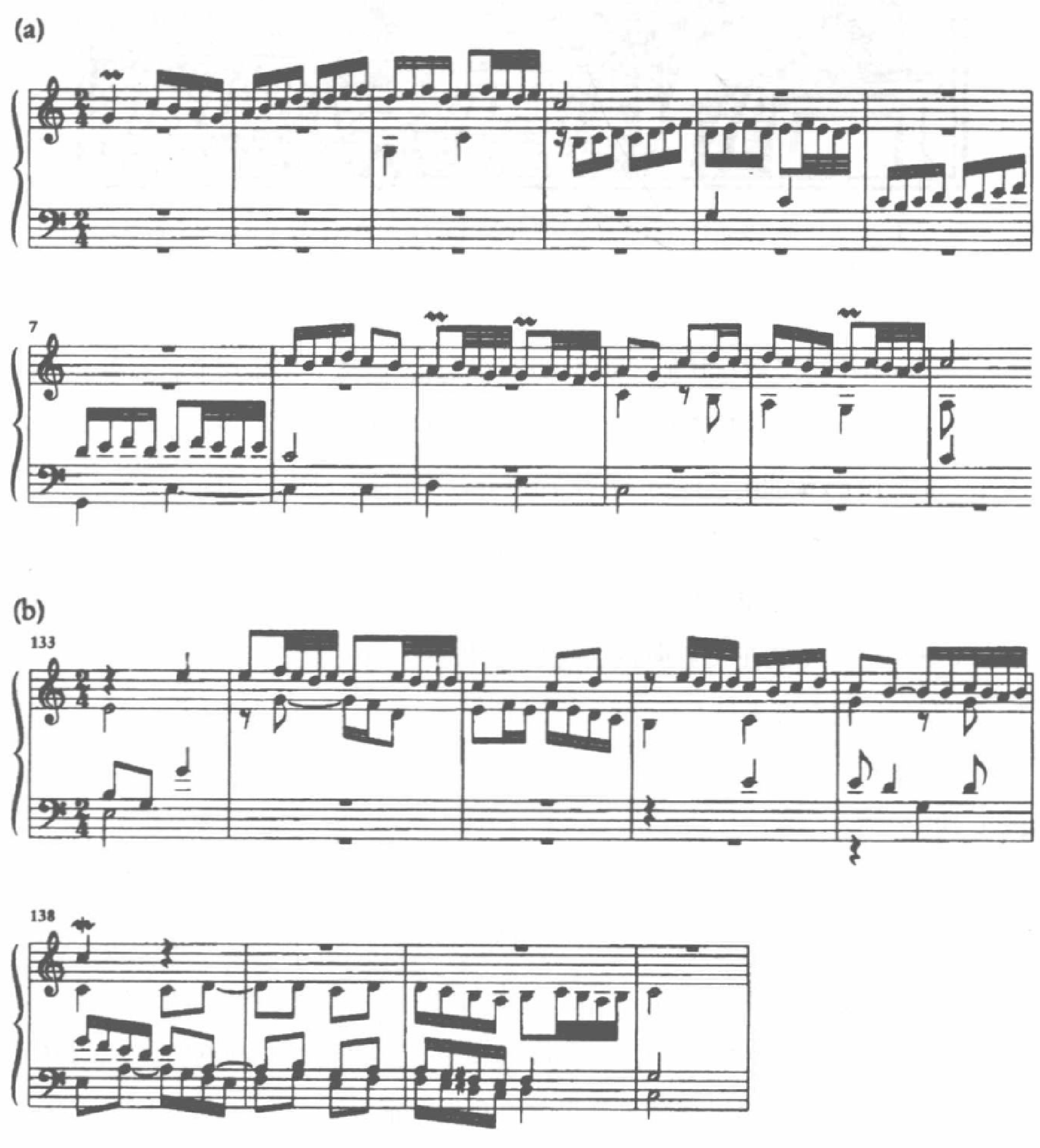


就像施利克自己描述的那样：“我已将圣咏《升入天父怀中》改编为十声部乐曲，可供管风琴演奏，四声部置于脚键，六声部交予双手，可令观众耳目一新。”[1]在1500年前后的作曲家-管风琴师中，才高八斗者非施利克莫属。

1. 转引自Apel, *The History of Keyboard Music*, 91。

声乐改编曲。虽然莱昂哈德·克勒贝尔[Leonhard Kleber]（约1495—1556）几乎不能被看作若斯坎的同时代人，但他早在1515—1524年间[1]的青年时代就编纂了包括一百一十二首管风琴作品的大型曲集，而且它们都是十六世纪初期管风琴音乐的代表性曲目。谱例25-3所呈现的两个片段很像克勒贝尔对若斯坎《圣母颂》所作的改编（《谱例集》第37曲）： 376

谱例25-3：克勒贝尔（存疑）《圣母颂》：（a）第1—12小节；（b）第133—141小节



1. 这份手抄本存于柏林国家图书馆：抄本编号40026。

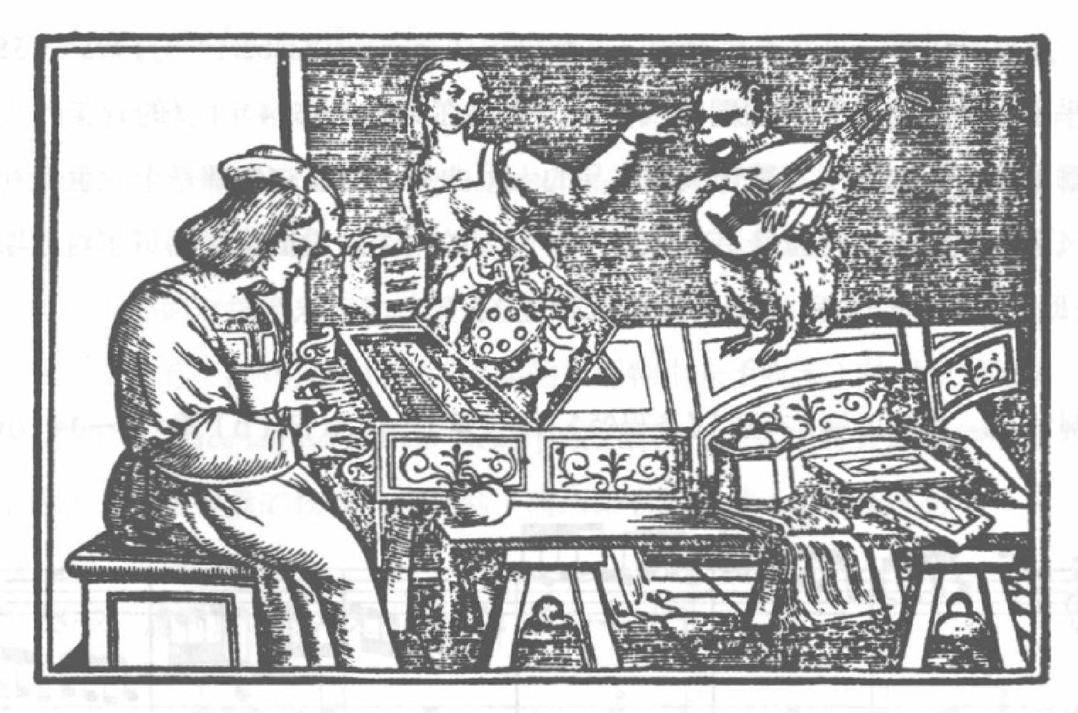


图25-4 安德烈亚·安蒂科《指位谱弗罗托拉》(1517)的扉页，藏于布拉格多布罗夫斯基[Dobrovsky]图书馆

虽然这两个片段都与其加工的范本密切相关，但其中却添加了非常浓重的修饰和润色。其中已然显现了改编的“艺术”，这种艺术后来在该世纪那些“调色大师”[colorists]的改编曲中显现的“旋律刺绣”[melodic embroidery]风尚中达到了极致。

无论十六世纪德国键盘音乐的审美价值如何（那些波音、颤音、回音听多了难免乏味），其丰富的曲目都已然为一个将在历史上绵延两个半世纪的传统奠定了基础，这一传统在布克斯特胡德和巴赫的作品中达到了顶峰，并在一百年后仍然对勃拉姆斯等人具有意义。

意大利

377 在转向意大利键盘音乐之前，我们首先需要考量两个首开先河的事项。
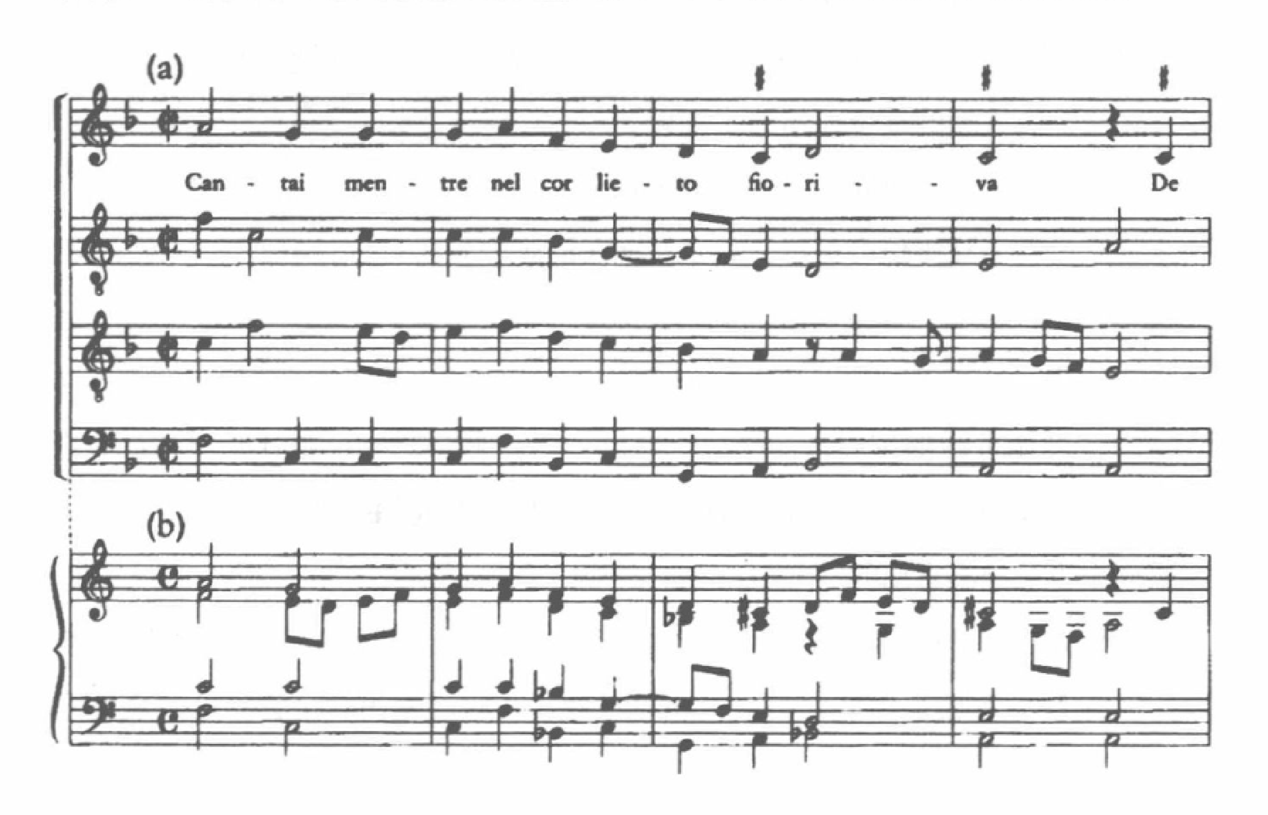
最早的出版物。在1516年12月，教皇利奥十世将键盘音乐的印刷权移交给了曼图亚的安德烈亚·安蒂科[Andrea Antico]，这项特权原先归彼得鲁奇所有，但彼得鲁奇并没有出版过任何关于键盘音乐的卷册。安蒂科在一个月内就发行了他的《指位谱弗罗托拉》[*Frottole intabulate da sonare organi*]第一卷（但随后未再跟进），这是意大利最早的键盘音乐出版物。

安德烈亚这套曲集的扉页格外有趣（图25-4）。虽然作者说这些弗罗托拉是为管风琴而改编的，但扉页的木版画上却是一位坐在羽管键琴旁的年轻人。这个“张冠李戴”的封面也清楚地表明，为某种键盘乐器而作的音乐经常可以在其他键盘乐器上演奏。例如，法国出版商皮埃尔·阿泰尼昂[Pierre Attaingnant]的第一份键盘音乐出版物上写道：“适用于管风琴、斯皮内琴、楔锤键琴以及类似乐器的十九首缩编指位谱尚松”。[1]
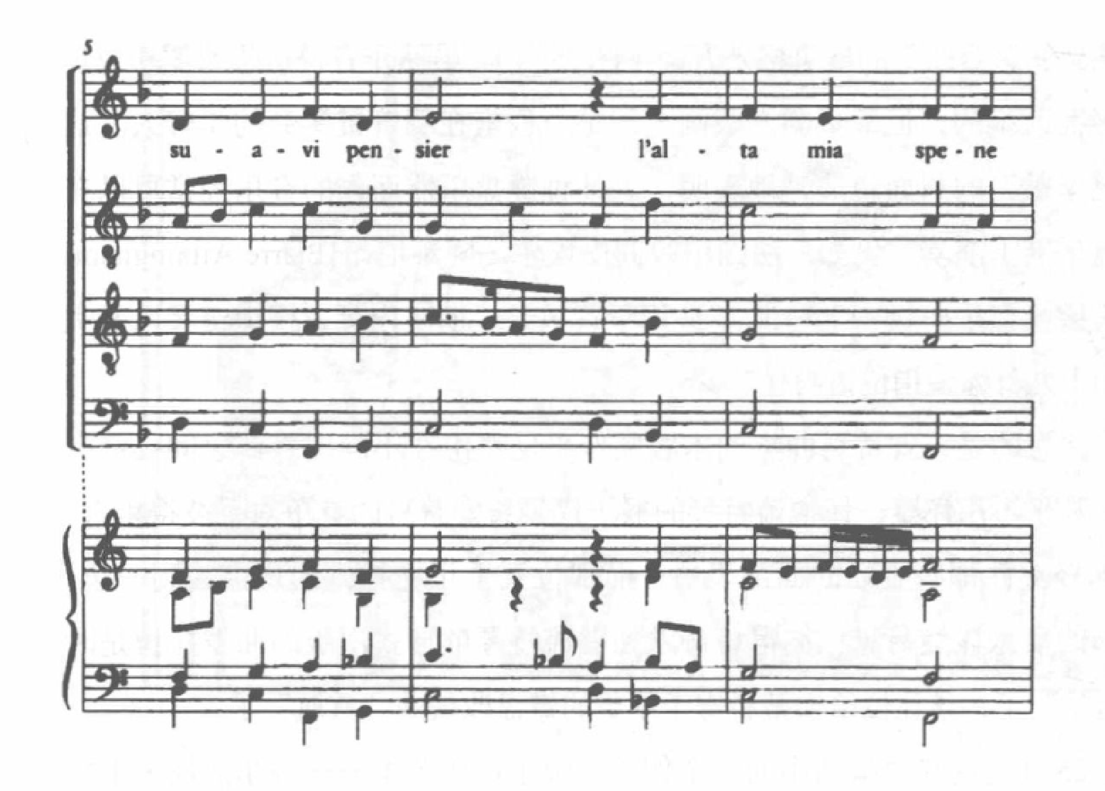
还需注意的是，安蒂科曲集的木版画似乎反映出在不同出版商之间已经有了竞争。几乎不用怀疑，怀抱琉特琴的猴子代表着安蒂科的竞争对手彼得鲁奇。猴子和年轻女性都有生动的面部表情，而那位女士正在把她的乐谱丢到一边。此间传递的信息显然易见：彼得鲁奇以独唱琉特琴歌形式出版的弗罗托拉是时候“靠边站”了，该让位给安蒂科寄予厚望的键盘改编曲“首航”了。

谱例25-4是这些改编曲中的一个例子，位于声乐范本——马尔凯托·卡拉[Marchetto Cara]的《我乐极而歌》[*Cantai mentre nel core*]的下方：

谱例25-4：（a）卡拉《我乐极而歌》第1—7小节；（b）安蒂科所做的改编



1. 转引自 Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600*, 35。



378　**现存最古老的羽管键琴（存疑）。**现知最早提及古钢琴[clavicembalum]的文献出自1397年，最早的古钢琴艺术家文献出自1425年，尽管如此，羽管键琴制作的初次繁荣却是在十六世纪初的意大利，而且，意大利在该领域的优越地位一直延续到了该世纪的最后一个代季，此时随着佛兰德羽管键琴制作学派成为中坚力量，意大利的地位才遭遇了挑战。

1521年由博洛尼亚的希罗尼穆斯[Hieronymous]制作的一架羽管键琴，被公认为现存最古老且年份可靠者，如今保存在伦敦维多利亚与艾尔伯特博物馆（图25-5）。图片显示它有四十七个键，音域为三个八度零七度（E—d^3）。不过，如果使用一个"缩短手位的八度"[short octave]装置（也用于管风琴），那么这件乐器的音域还可略加拓展，涵盖四个八度——最低音其实已抵达大字组的C音（图25-6）。如此一来，会牺牲最低一个八度里的C♯、D♯/E♭、F♯、G♯/A♭音，它们在实践中也是极不常用的。

379

此外还有一种办法，无需加键便可扩充音域，即利用"拆键法"[split keys]：某些黑键被横向截为两段，前段发一音，后段发另一个音。这种装置通常用于D♯/E♭、G♯/A♭音的位置，在此时的中全音律[meantone tuning]体系中，这些音并不是等音关系。有关调音的问题在此需要略作说明，虽有离题之嫌，却很有必要。

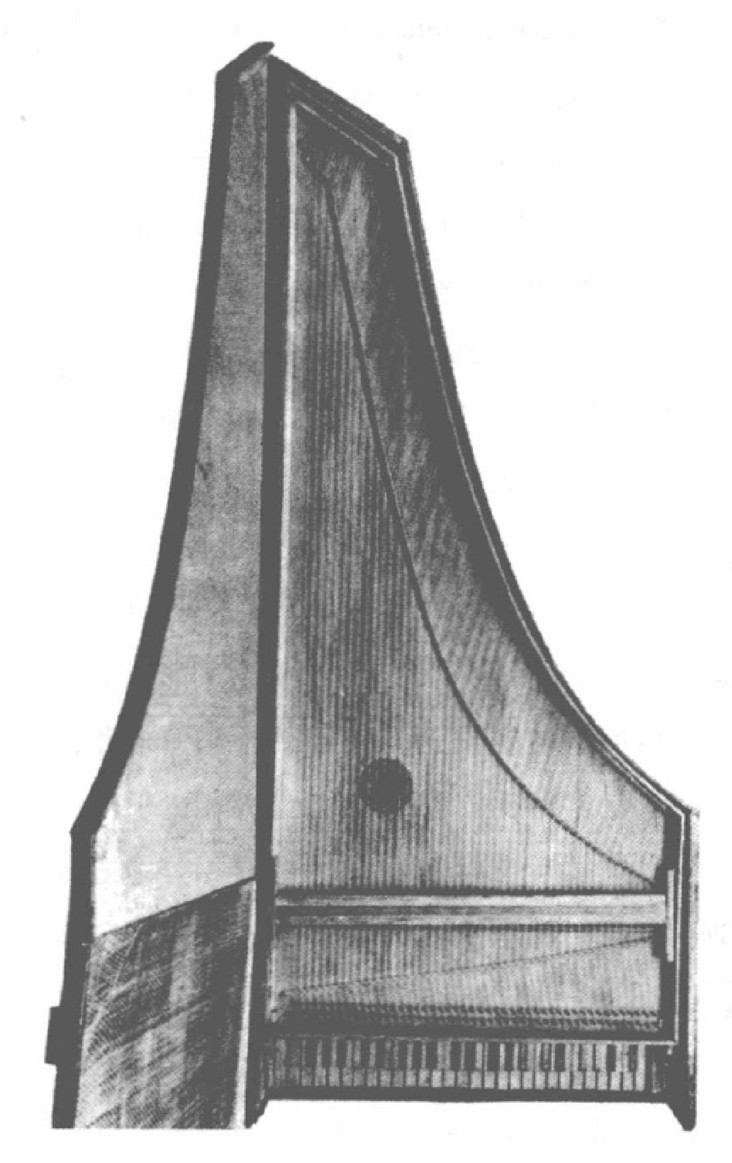


图25-5 博洛尼亚的希罗尼穆斯制作的羽管键琴，1521年，现藏于伦敦维多利亚与艾尔伯特博物馆

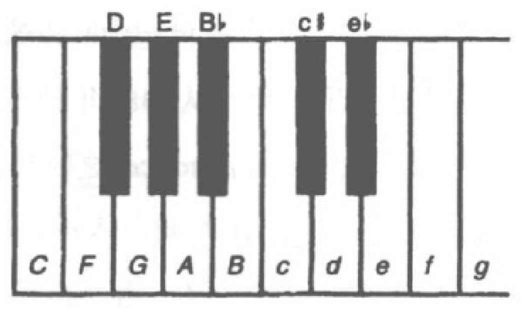


图25-6 缩短手位的八度

调音体系。 1580年前后，身为佛罗伦萨“卡梅拉塔”成员的巴尔迪伯爵[Count Giovanni de' Bardi]在致予朱利奥·卡奇尼[Giulio Caccini]的《论古乐与美歌》[*Discours on Ancient Music and Good Singing*]中描述了键盘演奏者经历的一种困难：“不止一次，每见音乐家煞费苦心调试琉特琴或维奥尔琴，欲使之与键盘乐器相谐时，其捉襟见肘之情形便令我忍俊不已。”[1]问题出在哪儿呢？出在调音体系上，琴码式弦乐器与键盘乐器所用的调音体系很可能是不一样的。 380

1. 转引自 Strunk, *Source Readings* (1965), 297。

如今我们已习惯于所谓的“平均律制”[eual temperament]。依照该律制，我们可以做到：1.从任何一个音起做五度循环（这些五度音程间距相等），并最终到达一个与起始音完全协和的同音上；2.任意三组连续上行的大三度——C—E、E—G♯、G♯/A♭—C——都可以抵达起始音的高八度音；3.我们可以奏出一个所有半音间距相等的半音阶。之所以能实现这种效果，是因为这种律制将声学意义上的纯五度调和了——实际上是缩减了——大约1/50个半音的距离。若非如此，一个完整的纯五度（比率为3:2）循环所得的音会比起始音高约1/4个半音，而一系列纯正大三度的循环则会形成一个缩减了半音的八度。

然而，正如我在第一章所提醒的那样，这一时期的声乐所通用的调音体系是毕达哥拉斯的体系，该体系有两套具有不同大小的半音，以保证下至E♭音、上至G♯音之间的所有五度都纯正完美，其结果是会在G♯音和E♭音之间形成了一个失调的“狼五度”[“wolf” fifth]。若想保证那些纯五度，还必须牺牲一样东西：毕达哥拉斯调音体系中的大三度和小三度会被相应地扩大和减小（相比于自然状态而言）。自十五世纪中叶以来，毕达哥拉斯的调音体系似乎也能很好地适用于键盘音乐，然而从1482年拉莫斯·德·帕雷哈[Ramos de Pareja]撰写《音乐的实践》[*Musica practica*]之时起，这种体系已开始受到诘难。拉莫斯隐约认为，键盘音乐当前所用的调音体系更倾向于使三度纯正（5:4的大三度比率），而牺牲了五度的纯正性，这一看法被日后的理论家证实。实际上这种情况下的五度所被缩减的值是平均律中五度缩减值的几乎三倍，这样才能适应所谓的中全音律调音体系，这套调音体系中也存在大小不同的半音和失调的“狼五度”。
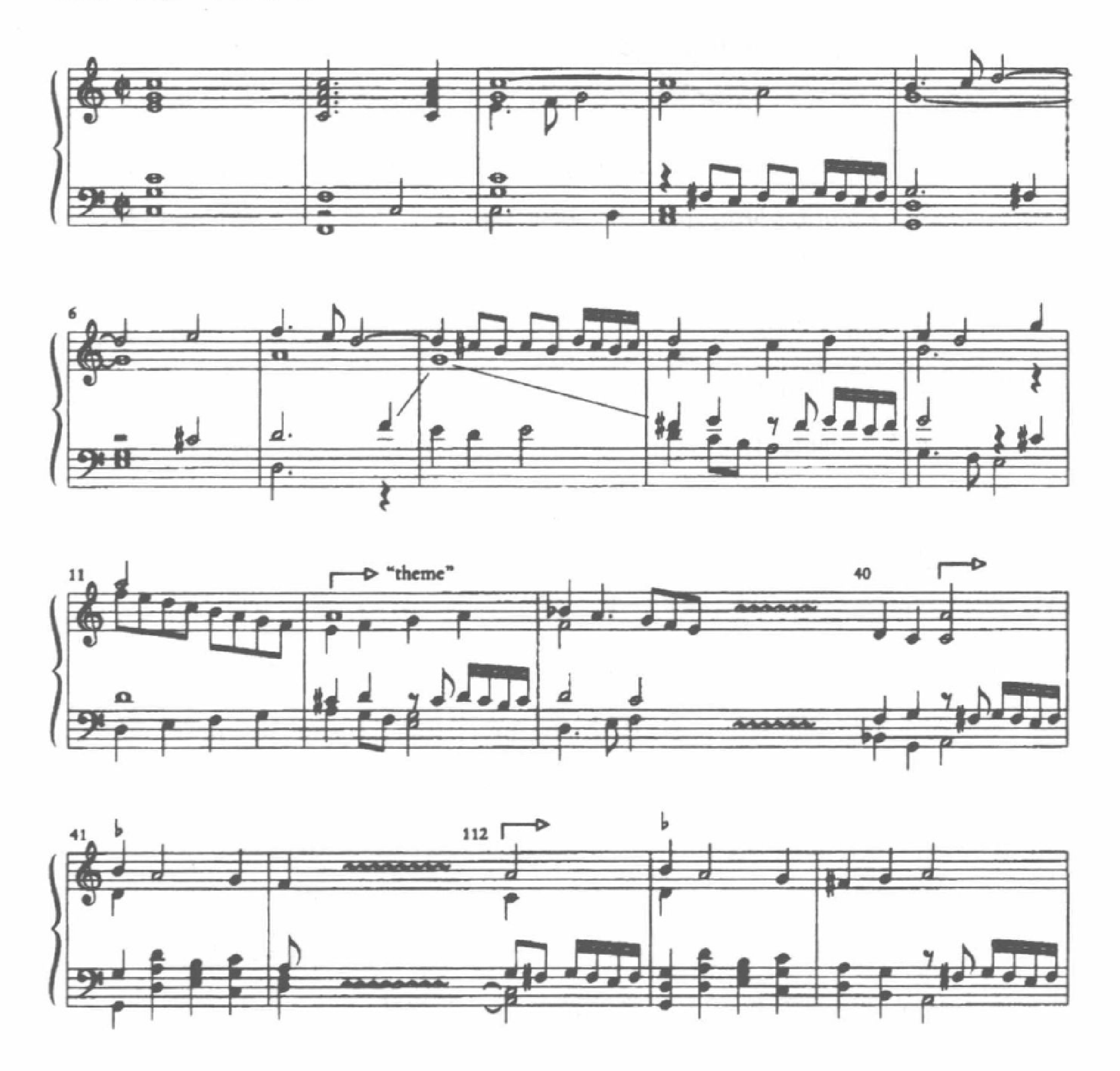
至于说琴码式弦乐器的调音方式，演奏者似乎青睐于那种出现于十六世纪中期的接近于平均律的调音体系。于是在修订版的《乐器论》[*Musica instrumentals deudsch*]（1545）中，马丁·阿格里科拉声称：维奥尔琴师和琉特琴手通常会以相同的方式设定琴品，以保证其所用的半音大小相同。或许他们也用键盘乐器伴奏，此时维奥尔师和琉特琴手便不得不“将就”自己的耳朵，这大概也就是巴尔迪伯爵忍不住发笑的时候。总之，调音问题仍然棘手。
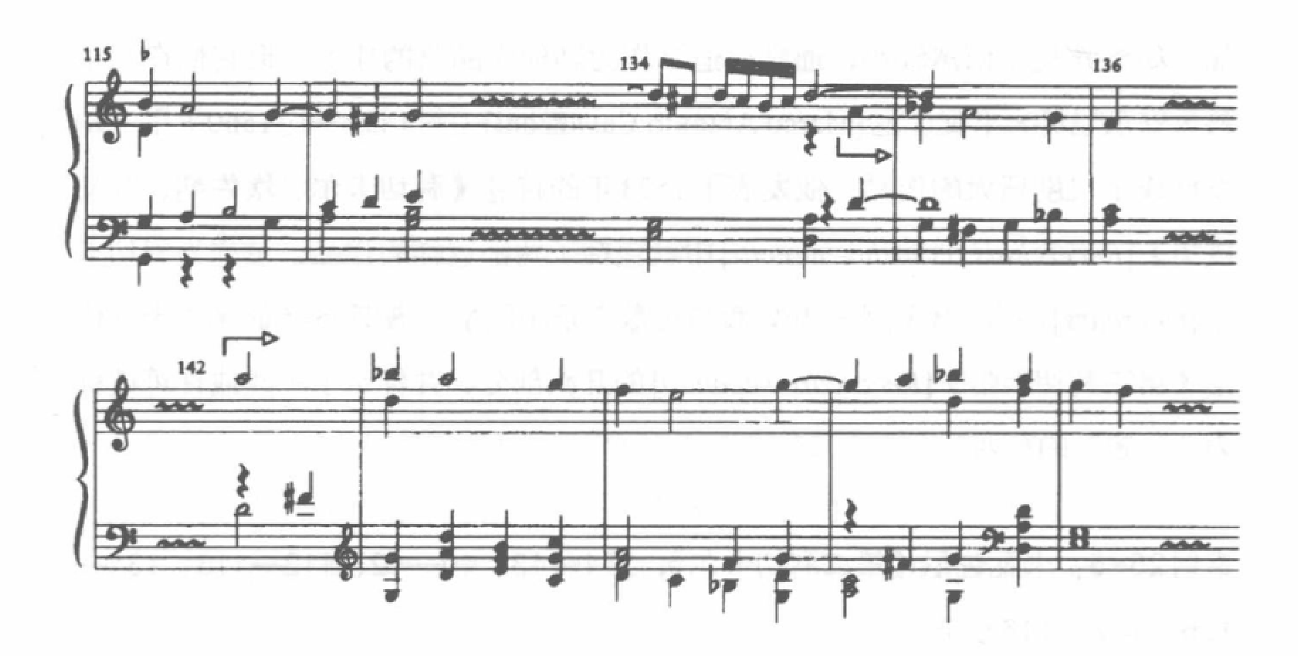
381

自由创作的乐曲。第十七章在论及布克斯海姆以及十五世纪中叶的德国器乐曲时曾提到一个新现象，即自由创作的小品已开始发展，如组曲[preambulums]或前奏曲[preludes]，作曲家在十六世纪初仍继续培植着这类作

品。尽管其规模依然较小，通常只适合作为其他作品前的序奏，但它们在马尔科·安东尼奥·卡瓦佐尼[Marco Antonio Cavazzoni]（约1490—约1560）手上却发展成了尺度超大的作品，他发表于1523年的首卷《利切卡尔、坎佐纳、经文歌集》[*Recerchari, canzoni, motetti*]中就包括了两部这样的作品，被称为利切卡尔[*ricercars*]，这个术语从一开始就与键盘音乐相联系。谱例25-5显示了卡瓦佐尼《第二利切卡尔》[*Recercare secondo*]的开头部分，并标示了一些或许可被称为"主题"的东西：

谱例25-5：卡瓦佐尼《第二利切卡尔》，第1—13、40—42、112—116、134—136、142—146小节





382 为了更好地理解卡瓦佐尼的探索，我们应将他的利切卡尔置于体裁语境中审视，“利切卡尔”这一术语（意为探索、寻求）的首次出现，似乎是在弗朗切斯科·斯皮纳奇诺[Francesco Spinacino]的里程碑作品——《琉特琴曲集第一卷》[*Intabulatura de lauto, libro primo*]中，这本1507年由彼得鲁奇出版的曲集是最早的琉特琴曲出版物。被称为“利切卡尔”的分曲通常是短小的即兴风格曲，明显是作为斯皮纳奇诺的世俗声乐改编曲的前奏（和尾奏）的。因此，前两首利切卡尔被称作《完美恋人利切卡尔》[*Recercare de tous biens*]和《朱莉之爱利切卡尔》[*Recercare a Juli amours*]，作为前奏曲用在了他为海恩的著名歌曲《数我恋人完美无瑕》[*De tous biens plaine*]和吉塞林的《我爱你》[*Je loe amours*]所作的改编曲前面，这两首分曲都出现在曲集中比较靠前的位置。

在彼得鲁奇的另一部琉特琴出版物——琼·安布罗西奥·达尔萨[Joan Ambrosio Dalza]的《琉特琴曲集》[*Intabolatura de lauto*]（1508）中，某些利切卡尔分曲本身也自带有一些前置的所谓“试弦小品”[*tastar de corde*]。于是，似乎“利切卡尔”这个术语也可以应用于独立的作品。不论哪种情况，这些作品在织体上都具有随性的特征，往往是在和弦式织体与迅疾的音阶式乐段之间交替。
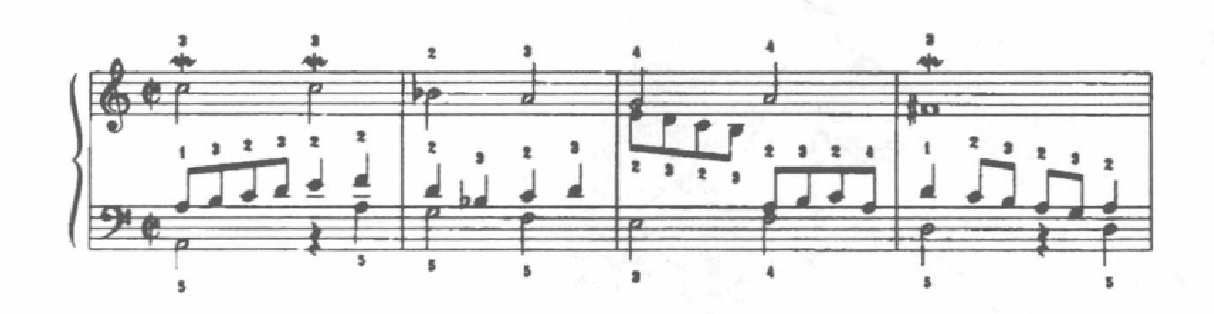
卡瓦佐尼的利切卡尔正处于这种传统之中：其迅疾的速度体现出狂想特征，表面上看来是从一种织体毫无征兆地转向另一种织体，也具有前奏曲的功能，它引出了一首题为《万福海洋之星》[*O stella maris*]的经文歌键盘改编曲，利切

卡尔最后结束在*G*音上，这也是经文歌改编曲开始的音，二者由此具备了联系。不过这首利切卡尔也有偏离传统之处，体现在它处理主题的方式上，它几乎通篇具有“主题发展”的意味。

最后，关于利切卡尔，还有两点需要说明：其一，这个术语到了1540年时会被用于完全不同的另一种作品，一种通篇以模仿风格写成的作品；其二，十六世纪初那种狂想风格的老式利切卡尔开始被称为托卡塔了（参见第三十一章）。

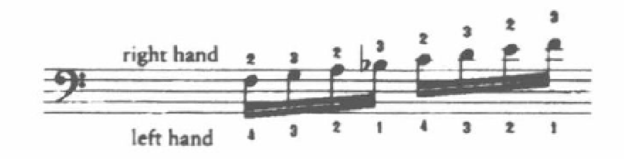
指法。霍夫海默的学生——汉斯·毕希纳[Hans Buchner]（1482—1538）写于1520年前后的《基础教本》[*Fundamentum*]，是最早关注指法问题的键盘教学文献之一。谱例25-6显示了毕希纳的常用织体：

谱例25-6：毕希纳《陆地与海》[*Quem terra pontus*]，第15—18小节



看了这段谱例，谁都想知道第15小节和第16—17小节的低声部长音如何能够持续。实际上以今人的眼光来看，十六世纪的指法多有笨拙不便之嫌，谱例25-7给出了十六世纪晚期的另一个例子（谱例25-7）： 383

谱例25-7：埃利亚斯·阿默巴赫[Elias Ammerbach]《适合管风琴或其他键盘乐器的指位谱曲集》[*Orgel oder Instrument Tabulatur*]（1581）中的一首练习曲



显而易见，弹奏音阶通常只用两根手指，就像图25-7中的那位年轻女士那样，这是一张著名的封面，出自《白璧无瑕：首开先河的维吉纳琴音乐》

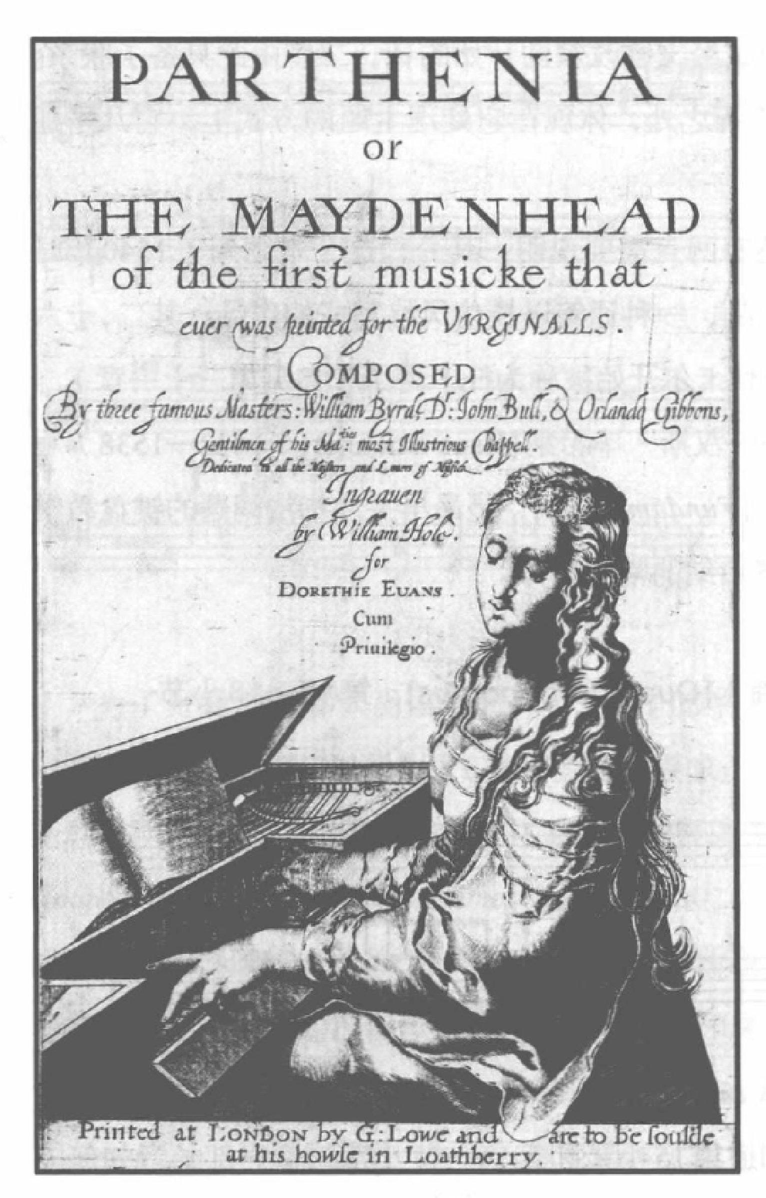


图25-7 《白璧无瑕》封面，约1612—1613年

[*Parthenia, or The Maydenhead of the first musicke tha ever was composed for the Virginalls*]，发表于1612或1613年。有可能我们通过教学手册、评注性手稿、乐谱印刷品而获得的指法信息主要是为初学者设计的，职业键盘手很可能完全不这么做。

384 琉特琴音乐

如果说哪件乐器最能代表十六世纪的话，那就肯定是琉特琴。如伟大的英国琉特琴师-作曲家约翰·道兰[John Dowland]（1563—1626）所说：琉特琴是

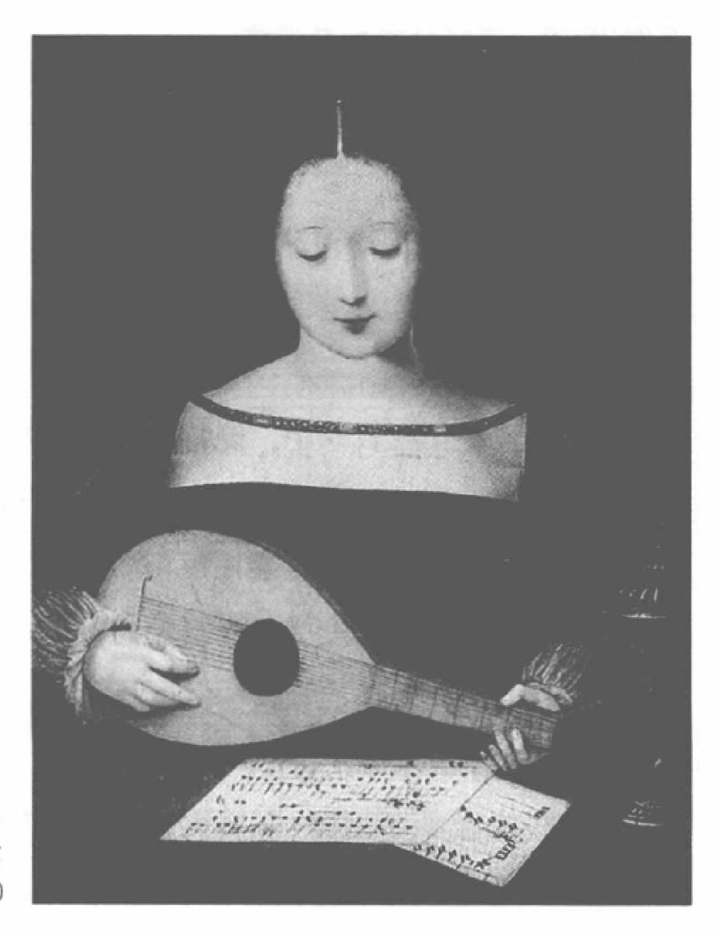


图25-8 《演奏琉特琴的年轻女士》，佛兰德佚名画家所作，大约出自十六世纪第二代季（私人收藏，布鲁塞尔）

“备受推崇”的乐器。[1]

构造、形制与调弦

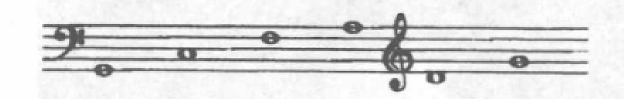
琉特琴是形制很特别的乐器（图25-8）：共鸣板（琴腹）薄如纸张、平坦且富于装饰，一个玫瑰形的精巧音孔直接雕刻在共鸣板上；背板拱起，由大约三四十根细细的肋骨条弯曲组接而成；弦槽后弯，与琴颈构成80度角。

约自1500年起，琉特琴惯用六副肠弦，或称六道同音弦组[*courses*]，发音最高的一组（在琴上位置最低）是根单弦，被称为“歌唱弦”[*chanterelle*]，临近的两组（音高略低）各含两根同度弦；最后三组各含一对八度弦。高音琉特琴（这是最受欢迎的形制）通常按照谱例25-8那样调弦（有时会整体调高一个全音），从低音到高音依次排列为：

---

1. 引自O'Dette, “Plucked Instruments”, 139。

谱例25-8：琉特琴的标准调弦



385

曲目

在十五世纪第三代季中，琉特琴在演奏方面发生了一个重要的转型。尽管琉特琴手过去是用拨片演奏的，因此它仅限于演奏单旋律并总是处于重奏之中，然而如今的演奏者却开始直接用手指演奏了，藉此它有可能演奏更复杂的复调旋律，并使这件乐器转变为一个自足的独奏媒介。而且，伴随着新的复调技术出现，还诞生了一种新的记谱法。与此同时，在1500年前后开始广泛传播的琉特琴手稿和印刷版乐谱，此时俨然成为了十六世纪最丰富的一类器乐曲目。

在这些琉特琴曲目中，既有大量的复调声乐改编曲，来自于歌曲、经文歌甚或弥撒曲的乐章，也有自由创作的类似于利切卡尔的即兴作品。对于后者，我们可以从温琴佐·卡皮罗拉[Vincenzo Capirola]（1474—1528）所编利切卡尔曲集中的一首作品（《谱例集》第60曲）中感受到它的趣味。尤为典型的是，对位织体在此被处理得相当自由，各声部的进入和退出都很随意。
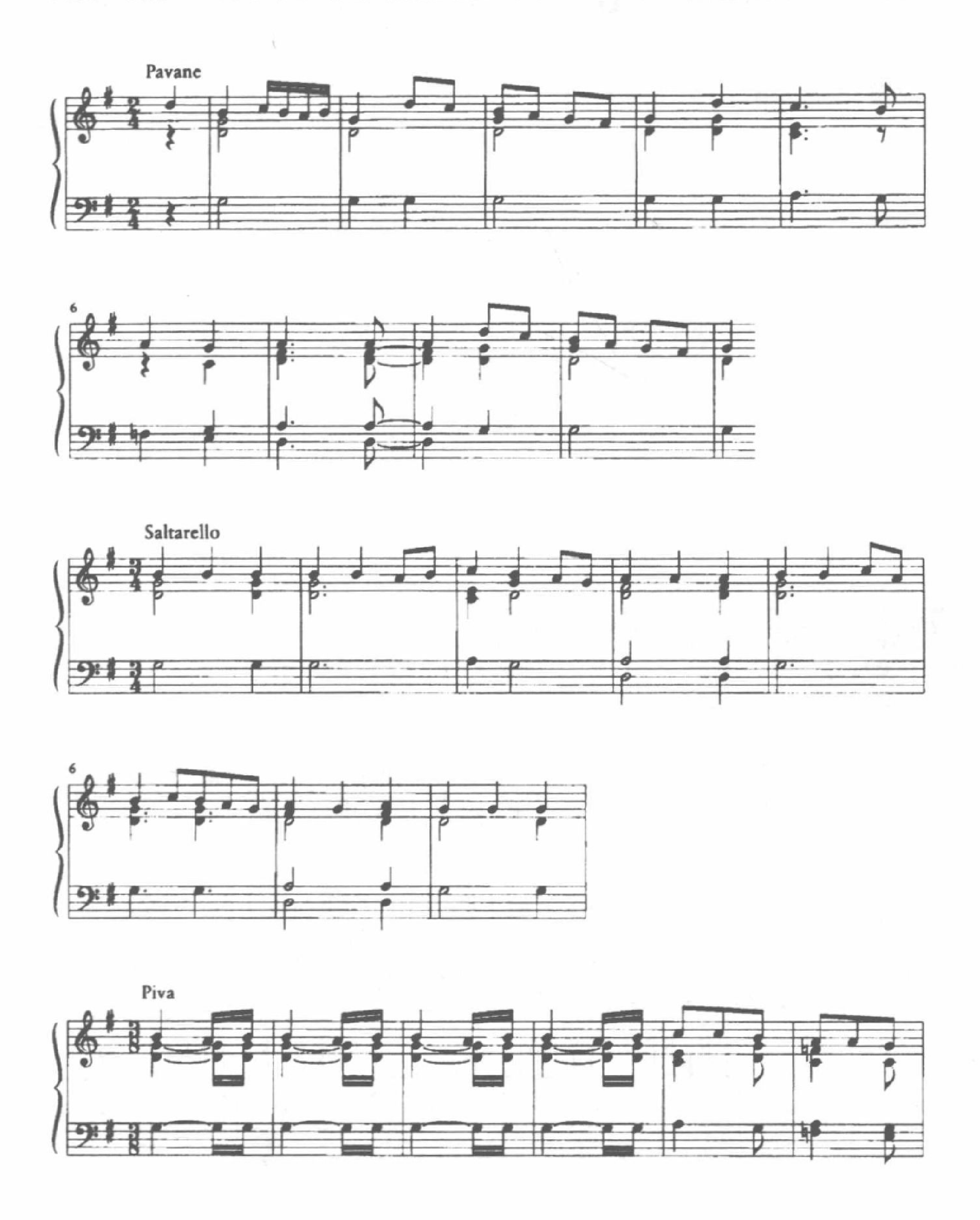
另有一种利切卡尔是方具雏形的舞蹈组曲，最早出现于十六世纪末的英国，随后在巴洛克时期形成了辉煌的传统。十五世纪的舞厅音乐常由建立在同一个支撑旋律上的慢快两个乐章成对组合而成。于是庄重稳健的低步舞曲会接上一首快速轻盈的萨尔塔列罗舞曲[saltarello]。另一种传统是将一个低步舞曲旋律演奏四遍，每次使用不同的节拍度量方案。这后一种实践无疑促使了琉特琴手们把基于同样旋律与和声材料的若干小曲，组接为一套运用不同节奏方案、不同舞曲模式（因而也是不同风格）的组曲。达尔萨在1508年那本琉特琴曲出版物的序言中集中讨论了这种创作手法："所有帕凡舞曲[pavanes]都有其配套的萨尔塔列罗舞曲和皮瓦[piva]舞曲。"[1]（皮瓦是一种非常快的舞蹈，具有跳跃和旋转的特点。）因此，在他的第二套威尼斯风格舞曲[*alla venetiana*]中，三个乐章就是
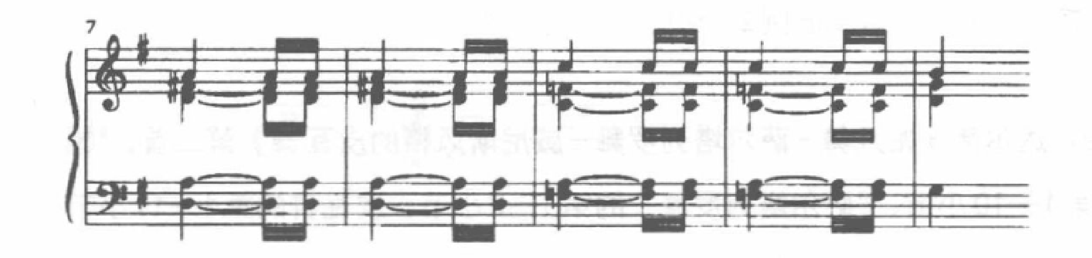
---

1. 引自 *New Grove*, 18: 336。

以下例所示的慢速开始的（谱例25-9）：

谱例25-9：达尔萨《帕凡舞－萨尔塔列罗舞－威尼斯风格的皮瓦舞》第二首，“帕凡舞”的第1—10小节、“萨尔塔列罗舞”的第1—8小节、皮瓦舞的第1—11小节





386 **琉特琴指位谱**

琉特琴如今成为了自足的复调乐器，于是也需要找到一种记谱法来记写它的音乐，于是人们发明了“指位谱”[tablature]这种速记式的谱法。它具体有三种谱式，分别是德式（维尔东声称此谱法由康拉德·保曼[Conrad Paumann]发明）、意大利式（也见于西班牙）、法式。

意大利的琉特琴指位谱体系最严密也最清晰。图25-9提供了斯皮纳奇诺《琉特琴曲集第一卷》（1507）第三首利切卡尔的谱例。它看上去像是以六根谱

387 线代替了琉特琴的六副琴弦，由此我们仿佛能够看到琉特琴手正在我们面前演

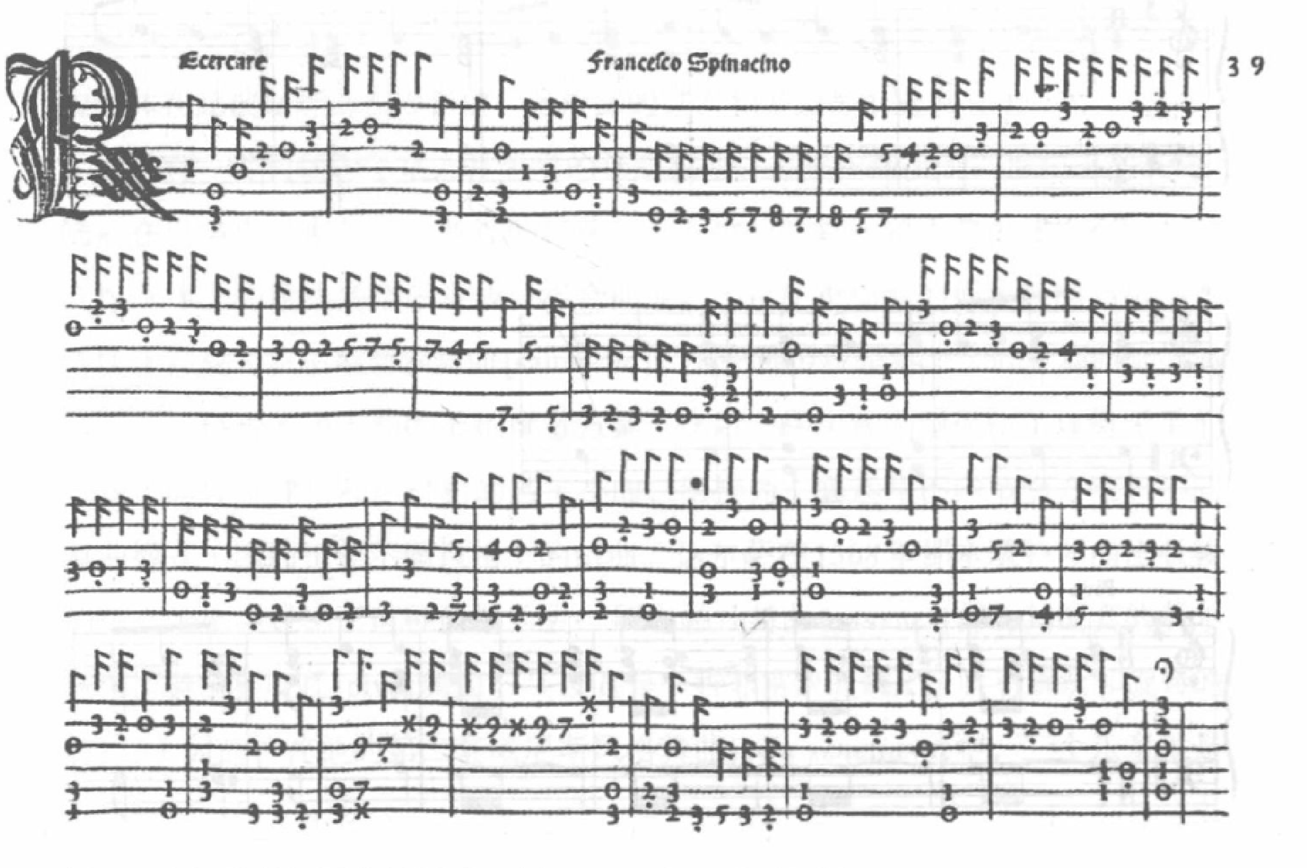


图25-9　斯皮纳奇诺《琉特琴曲集第一卷》（1507）中的一首利切卡尔

奏。最高一根谱线代表了发音最低的那根琴弦，这个谱表为我们展示的六根空弦分别是*G*、*c*、*f*、*a*、*d'*、*g'*（以*G*为基准音，从上往下读）。

上例中的数字代表着从指板末端到琴腹的品格次序：0代表空弦；1代表第一品；2代表第二品，以此类推，9代表第九品；第10—12品要用到字母x，在它上面分别加上1、2、3个点来分别代表第10、11、12品。这样就可以避免混淆（例如）“11”（第11品）和“1 1”（两个第1品）这两个标记。图25-10显示了琴品与每根弦上的音高之间的对应关系：

Frets:	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	Open string
	g	f♯	f	e	e♭	d	c♯	c	B	B♭	A	G♯	G
	c′	b	b♭	a	g♯	g	f♯	f	e	e♭	d	c♯	c
	f′	e′	e♭′	d	c♯′	c′	b	b♭	a	g♯	g	f♯	f
	a′	g♯′	g′	f♯′	f′	e′	e♭′	d′	c♯′	c′	b	b♭	a
	d″	c♯″	c″	b′	b♭′	a′	g♯′	g′	f♯′	f′	e′	e♭′	d′
	g″	f♯″	f″	e″	e♭″	d″	c♯″	c″	b′	b♭′	a′	g♯′	g′

图25-10　琉特琴（调弦始于G音）的弦组、琴品、音高对照表

节奏是通过记写于琴品数字上方的杆状符或旗状符表示的。正如斯皮纳奇诺在序言性的《白丁入门》[*Regula pro illis qui canere nesciunt*]中所言：　388

> 此为（节拍）符号：。符号一表示单位拍，要充分放慢，以使时值较短之拍子可被听清；符号二快一倍，符号三更比符号二快一倍。[1]
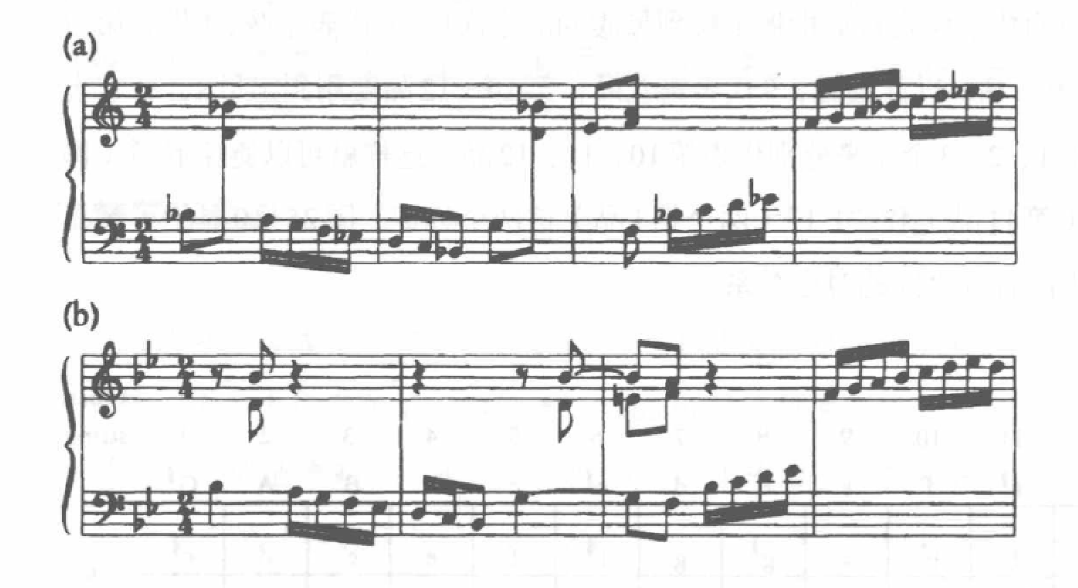
下方加点的数字表示琉特琴师所用的指法。

有了这些信息，我们就可以将前四小节转记为谱例25-10所示的任何一种方式：

---

1. 引自Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, 62。

谱例25-10：对斯皮纳奇诺《琉特琴曲集第一卷》第24首利切卡尔前四小节的译谱：(a) 严格转记；(b) 显示持续音和声部导向的译谱



虽然这些节奏符号显示了每个音符进入的位置，但却不能精确描述这些音的持续时间，也不能对同时进入的两个或更多个音加以量化以示区别。这些工作须交由乐谱编辑来完成，他们应该懂得琉特琴的音响性能（一个音既不能无限延长，也不能在换品之后继续在这根弦上发响），因此他们可以决定应遵从如下何种“译谱哲学”：要么是严格转译，只标明某个音进来的位置；要么则显示出持续音和声部导向。这两种方式没有对错之分。如何选择，一定程度上取决于译谱的功能用途，是为了演奏还是为了研究。好的琉特琴乐谱版本通常会在译谱的上方附加一份影印版原始乐谱。

小号制造商

十六世纪作曲家对器乐的探索是与乐器制造业的蓬勃发展相伴随的。实际上，这个世纪出现了乐器制作方面的家族式“王朝”。某些家族的名字对于今人仍有意义，如著名的克雷莫纳小提琴制作者学派[Cremona school of violin makers]——斯特拉迪瓦里[Stradivarius]归根结底也属于这一学派——的创立者阿马蒂[Amati]家族，十六世纪中叶时活跃于克雷莫纳，而1580年代则见证了卢

389

克斯[Ruckers]家族及其在安特卫普的键盘乐器制造业的崛起。

名气稍逊者有纽舍尔[Neuschel]家族（或称缪舍尔[Meuschel]家族），活跃于铜管乐器制造的重要中心——纽伦堡。音乐史家约翰·霍金斯爵士[Sir John Hawkins]在发表于1776年的《音乐科学与实践通史》[*General History of the Science and Practice of Music*]中提供了关于小汉斯·纽舍尔[Hans Neuschel the Younger]（死于1533年）的小传：

> 据加利莱伊[Vincentio Galilei]称，小号发明于纽伦堡。某现存记录显示，改良小号者系纽伦堡某位艺术家，其人精通小号演奏，颇受时人钦慕。资料记载："纽伦堡人汉斯·纽舍尔，以精于小号制作、擅于小号演奏、并能以不凡技艺为声乐表演伴奏而享有盛名，致使被身居数百英里外之亲王频繁召其入宫。教皇利奥十世（纽舍尔曾为其定制多把银质小号）亦曾召至罗马，领略其演奏风采，并厚赐放还。"

纽伦堡至今仍以制造小号而闻名于世，缪舍尔街[Meuschelstrasse]即以纽舍尔的名字命名。

第五部分　1520—1550年代

第二十六章 天主教会及其音乐

在十六世纪第二代季中步入成熟的那些作曲家目前尚未得到仔细研究，其中包括鼎鼎大名的尼古拉·贡贝尔[Nicolas Gombert]、阿德里安·维拉尔特[Adrian Willaert]、雅各布·克莱芒"非教皇"[Jacobus Clemens non Papa]、克里斯托瓦尔·德·莫拉莱斯[Cristóbal de Morales]、克莱芒·雅内坎[Clément Janequin]、克洛丹·德·塞米西[Claudin de Sermisy]。有学者称之为"后若斯坎一代"，这一轻蔑的称谓似乎在暗示他们不过是若斯坎的追随者，抑或先前时代的附随者——这一称谓的失礼程度几乎与"无名氏一代"相当。所以我们总归要弄清楚，是谁将这些作曲家贬入了寂寂无名之境。 395

当然不会是他们的同时代人。如果说在十五世纪和十六世纪的文学、艺术、音乐批评中有什么东西是恒常不变的，那就是"进步的观念"：每个后续时代都将前代艺术从"不完善"状态（如果不说"粗陋"状态的话）提升到了光辉灿烂的新高度。乔治·瓦萨里[Giorgio Vasari]（1511—1574）在发表于1568年的《艺苑名人录》[*Lives of the Artists*]中述及同时代人时曾说：

> 本书第二部所述艺术家亦卓尔不凡、贡献良多……力求拓展前世成就……然其自身功绩未竟，乃为后辈奠基……铺路接引，后世诸辈循迹而追，效法先贤，更谋增益，始有今日之登封造极，尽善尽美。[1]

1. 引自George Bull修订并英译的版本（Harmondsworth: Penguin, 1976），249。

这种进步观在音乐评论中非常普遍。它也必然是廷克托里斯1476年写作《对位艺术》[*The Art of Counterpoint*]序言时的立论之基——其中写道："在饱学之士眼中，问世于四十年前或更早时期之作，绝无一部值得表演。"扎里诺[Gioseffo Zarlino]在《和声规范》[*Le istitutioni harmoniche*]（1558）序言中称赞维拉尔特时也必定心怀此念。扎里诺写道：

> 多蒙上主眷顾，维拉尔特降生于我辈之中。其大师风范为世所罕，不啻为毕达哥拉斯再世，能洞察音乐中凡人所未知，纠正成见中久存之疏谬，匡复昔日音乐所独享之尊荣。[1]

396 对他们来说，这一代作曲家会是"无名氏"吗？显然不是，只是对我们来说才是。因此，是我们忽略了他们，尤其是他们的宗教音乐，在令我们好奇的这两百年间，这是被遗忘最多的一批曲目。然而，在1520—1550年间，没有什么音乐比天主教音乐更能显示"续承前世"的意味。其风格和体裁都是经上一代培育发展而来的。仿作弥撒曲成了最受欢迎的主流形式，而且，不论在弥撒曲还是经文歌中，"模仿"都已成为主导性的风格驱动力，模仿性织体变得越发浓重、密不透风。我们首先考察经文歌。

经文歌

十六世纪第二代季诞生了三位伟大的佛兰德经文歌作曲家：尼古拉·贡贝尔、阿德里安·维拉尔特、雅各布·克莱芒"非教皇"。我们要考察这三位作曲家的生平，因为其中有启迪之处。

1. 转引自 Weiss & Taruskin, *Music in the Western World*, 114。

贡贝尔

据说贡贝尔（约1495—约1560）曾在青年时代末期跟随若斯坎学习，此后，他在1526年成为了查理五世宫廷礼拜堂的歌手，并担任了歌童教师[*maître des enfants*]一职，兼任非正式的宫廷作曲家，曾以这一身份周游查理五世帝国境内的许多地方。贡贝尔与许多同辈作曲家共同推动了中欧传统在西班牙（查理皇帝照例在此设了行宫）的传播。然而在1540年，他的名字突然从宫廷礼拜堂的档案中消失了。数学家热罗姆·卡丹[Jerome Cardan]（1501—1576）为我们做出了解释："音乐家贡贝尔因在担任皇帝侍从期间猥亵男童而遭发配，流亡于三桨战舰[the triremes]之上"。[1]由此我们获知，贡贝尔因在任期间性侵一名男童而被判在船上服役，至于他在海上度过了几年（期间他显然继续从事着音乐创作），我们不得而知，不过据卡丹所说，他在1547年定居在了图尔奈[Tournai]，并在那儿安度了晚年。

维拉尔特

生于1490年前后的维拉尔特（图26-1）或许是这代人中最有影响力的一位。扎里诺的《和声规范》便是"依据维拉尔特之惯例、方法"系统归纳了对位和作曲的规则。扎里诺在书中提到：这位作曲家曾去巴黎攻读法学学位，但最终却跟随让·穆顿[Jean Mouton]学起了音乐。最晚在1515年7月，他到了意大利，在红衣主教伊波利特一世·埃斯特[Cardinal Ippolito I d'Este]的宫廷里任职，他和家人在此生活了十多年。

1527年12月，维拉尔特成为了威尼斯圣马可主教座堂的唱诗班指挥，他的余生都在这里度过，这个音乐机构在他的掌管下成为了该时期最负盛名的一个。维拉尔特的弟子名录，简直就像一部关于十六世纪中叶作曲家的"名人辞典"，其中有理论家扎里诺、尼古拉·维琴蒂诺[Nicola Vicentino]、牧歌作者齐普里亚诺·德·罗勒[Cipriano de Rore]，他在1543年继承了维拉尔特在圣马可的职位，著名管风琴师兼作曲家安德烈亚·加布里埃利[Andrea Gabrieli]，他是名望更高的乔瓦尼·加布里埃利

397

1. 转引自Miller, "Jerine Cardan on Gombert", 413。



图26-1 《新音乐》[*Musica nova*]（1559）所附的维拉尔特肖像

[Giovanni Gabrieli]的叔父。实际上，维拉尔特就是威尼斯乐派[Venetian School]的创始人，在整个十六世纪下半叶，这个乐派始终以其繁荣昌盛而令人瞩目。

在同时代人眼中，维拉尔特的地位非常特殊。当1607年朱利奥·切萨雷·蒙特威尔第[Giulio Cesare Monteverdi]为他兄长的音乐写作那篇著名的辩护文章时，他将以往的音乐划分为两个阶段，称前一个阶段为“第一实践”[*prima prattica*]，它始于奥克冈，经若斯坎、拉吕、穆顿而延续至贡贝尔、克莱芒，并“最终伴随梅塞尔·阿德里亚诺[Messer Adriano，即维拉尔特]的音乐创作和扎里诺的理性规则而企及完美”。[1]维拉尔特去世于1562年12月17日，此时他已具备了经典作曲家的地位。

1. 转引自 Strunk, *Source* Readings, vol. 4, *The Baroque Era*, ed. Margaret Murata（New York: Norton 1997）, 34。

克莱芒“非教皇”

最后一位高产的作曲家是雅各布·克莱芒·农帕帕[Jacobus Clements non Papa]（约1510/15—约1555），“农帕帕”（直译为“非教皇/非帕帕”）这一后缀或许体现了一种幽默的性情，以使之与教皇克莱芒七世[Pope Clement VII]或当地一位名叫雅克布斯·帕帕[Jacobus Papa]的诗人区分开来。克莱芒曾任职于布鲁日、斯海尔托[s'-Hertogenbosch]、伊普尔[Ypres]、莱顿等地的教堂，而且可能与查尔斯五世本人以及他的将军领袖——菲利普·德·克罗伊[Philippe de Croy]的私人礼拜堂也有过联系。 398

这三位作曲家的履职经历各不相同，贡贝尔供职于查尔斯五世的私人礼拜堂，维拉尔特供职于威尼斯的圣马可主教座堂，克莱芒则供职于低地国家的许多教堂，但他们的职业生涯却有一个重要的共同点：都不曾与法国王室及其在巴黎周边的附属机构发生联系。这个共性联系非同小可，此时的音乐地理格局正在发生改变。已存在一个世纪并呈现了同质化[homogeneous]倾向的法-佛兰德传统（十五世纪初形成于勃艮第掌控的低地国家，随后又融入了佛兰德人和法国人的艺术天才），如今在风格上开始趋于分化。而且，如果说十六世纪第二代季的宗教音乐只是萌生了分野的端倪，那么以尚松为代表的世俗音乐则是将这一倾向彻底实现，以至于我们再不能像以往那样将“法国”和“佛兰德”并称了。

贡贝尔的一首经文歌

在1556年发表的《习乐指南》[*Practica musica*]中，赫尔曼·芬克[Hermann Finck]写道，贡贝尔“已向所有音乐家示范何以企及极致精炼之境，何为通达此境所必需借之模仿风格。其音乐全然不同于以往，避免停顿，和声效果与模仿性对位笔法尽皆丰富”。[1]我们可以从贡贝尔的《言指何人》[*Quem dicunt homines*]（《谱例集》第61曲）中感受到他作品中所“富含”的东西。这个文本
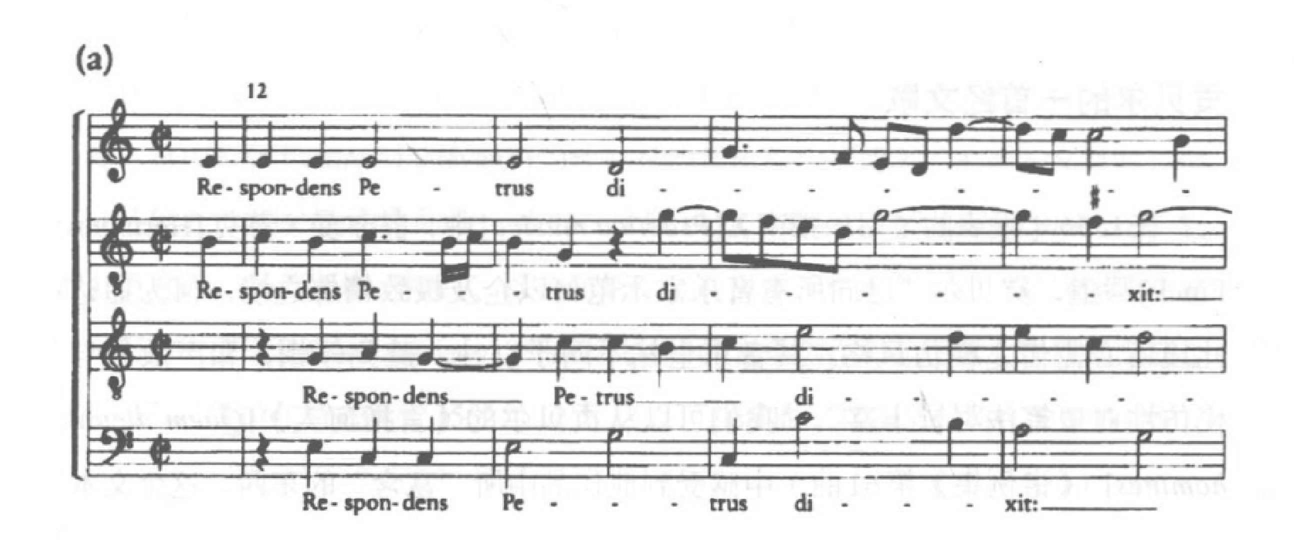
1. 转引自*New Grove*, 7: 512。
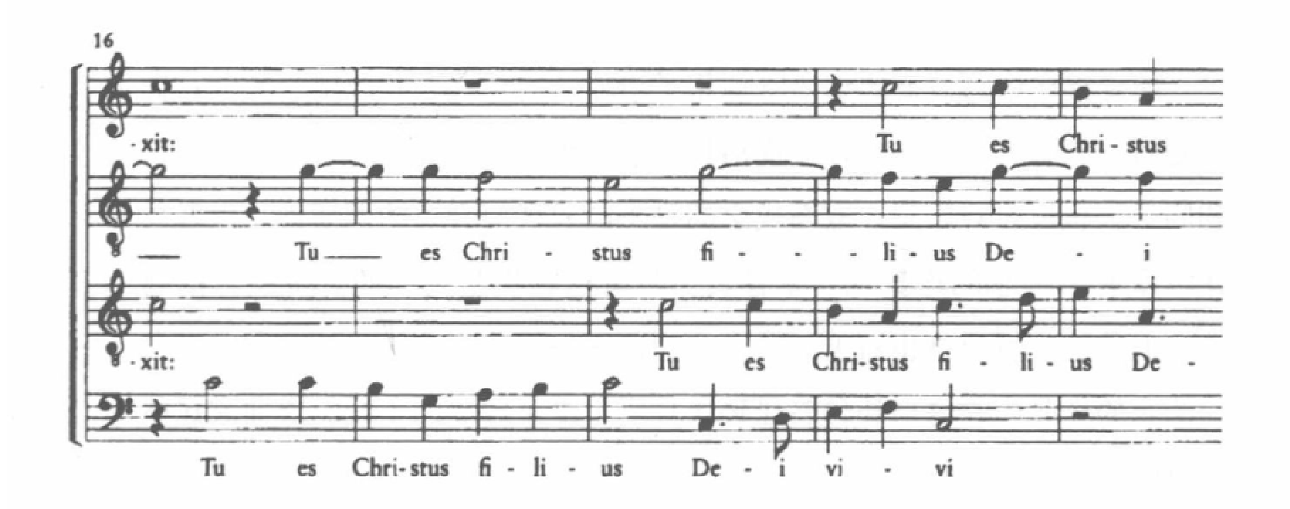
曾被让·理夏福[Jean Richafort]用于经文歌，穆顿还以理夏福这首经文歌为范本写了一首仿作弥撒曲（参见第二十二章）。
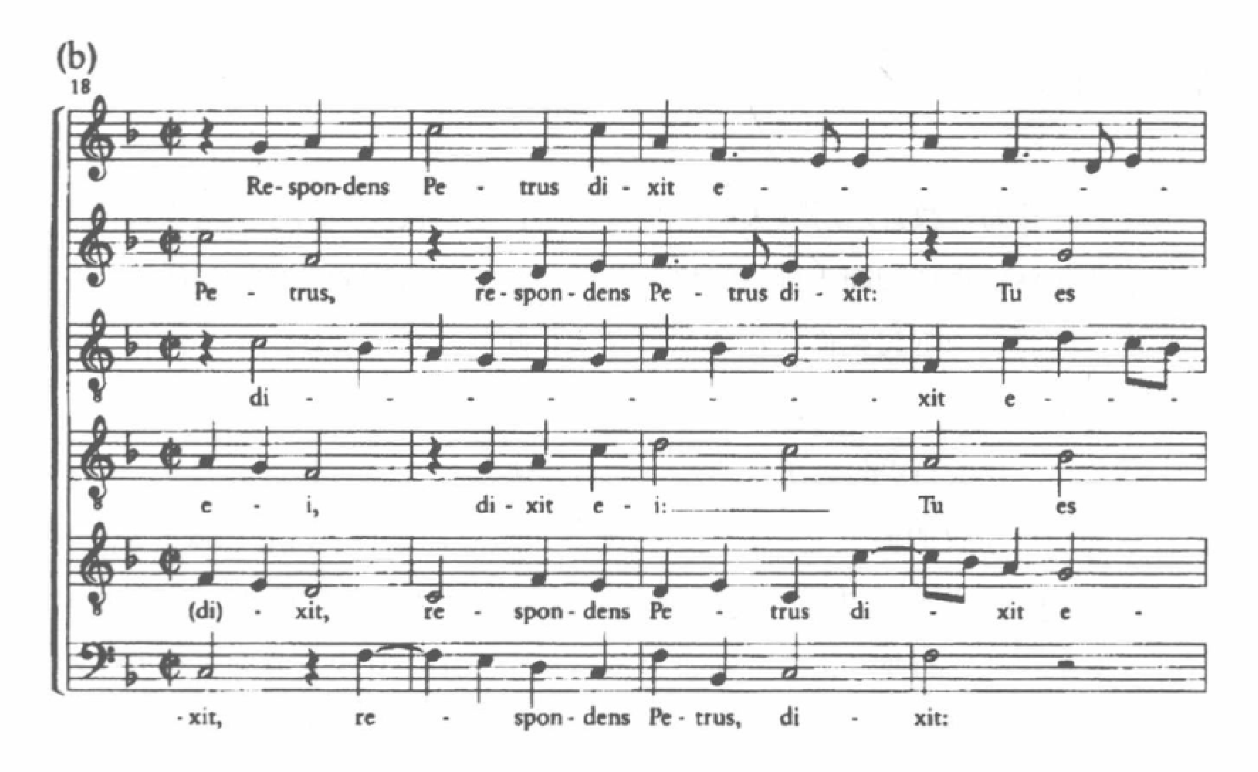
贡贝尔基于这首取自圣经的文本谱写了一首六声部作品，五六声部的写作在当时空前流行。这是持续运动的六个声部，贡贝尔惯于避免在声部间设置对比性织体（而这恰恰是若斯坎一代的风格标签）。此外，他也避免使用模仿性段落和主调性段落的对比，或是让双拍子乐段与三拍子乐段构成对比。贡贝尔的丰富性也体现为音乐的流畅通达、没有缝隙。在各部分结束之前没有在明确的终止式之后出现休止；甚至即便当旋律声部（比方说）明显要终止时，一个或多个其他声部也会继续进行。贡贝尔的模仿织体还有三个特点令我们好奇不解，这些特点也使那漩涡般的音响更显复杂：一、他的模仿既可以非常严格，也可以如变奏般自由；二、在严格模仿的情况下，其模仿性答句有可能是纯正答题，也可能是守调答题；三、参与的声部数量和进入的声部次序可能随时会发生变化，其对位上的变数可谓无穷无尽。
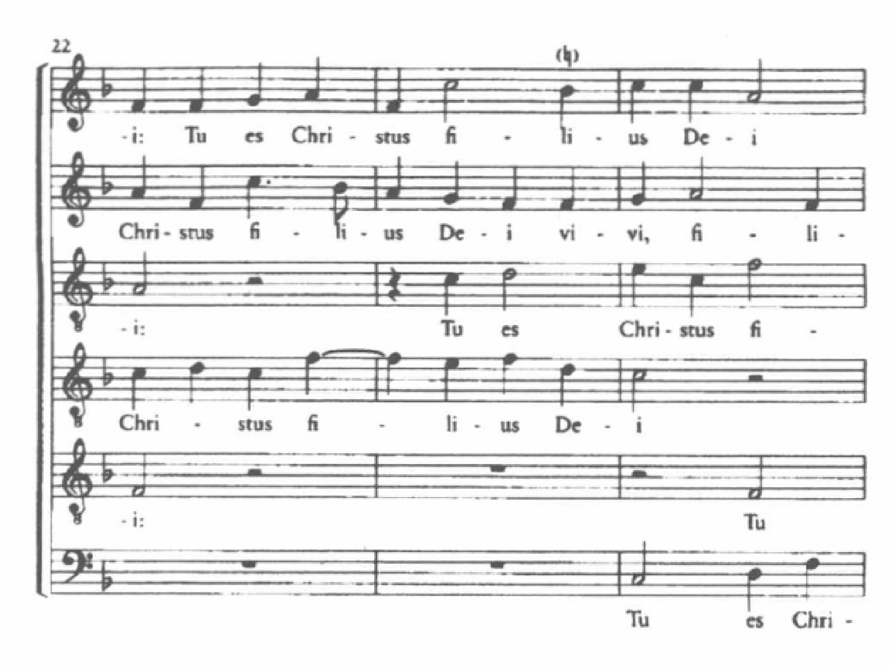
399 通过比较贡贝尔和理夏福为同一段圣经文本谱写的乐曲片段，我们可以感受到贡贝尔对位手法的复杂性。用于对比的片段出现在开头位置，在此，“西蒙·彼得答道：‘汝是基督，在世天主之子’”（谱例26-1）：

谱例26-1：《言指何人》：（a）理夏福，第12—20小节；（b）贡贝尔，第18—24小节




16
·xit: Tu es Chri - stus
Tu es Chri - stus fi - - li - us De - i
·xit: Tu es Chri-stus fi - li - us De -
Tu es Chri-stus fi - li - us De - i vi - vi


(b)
18
Re-spon-dens Pe - trus di - xit e - - - - - - -
Pe - trus, re-spon-dens Pe - trus di - xit: Tu es
di - - - - - - - - - xit e - - -
e - i, di - xit e - i: Tu es
(di) - xit, re - spon-dens Pe - trus di - xit e -
·xit, re - spon-dens Pe-trus, di - xit:


22
·i: Tu es Chri - stus fi - li - us De - i
Chri-stus fi - li - us De - i vi - vi, fi - li -
·i: Tu es Chri-stus fi -
Chri - stus fi - li - us De - i
·i: Tu
Tu es Chri -

400 理夏福在谱写彼得的话语时运用了清晰的终止式，并改变了织体；而贡贝尔则对发言者的改变不予理会而沿用先前的织体。在此没有音乐意义上的句号和问号，也没有戏剧感。取而代之的是不凸显任何亮点的同质性，以及丝毫不让听众有所喘息的连贯性。尽管贡贝尔将这种稠密无间的对位织体推向了极致，但其实这种风格也可见于其他佛兰德——或是人们常说的“尼德兰”——作曲家的作品中，这与那种略显轻快且更多维系着法国王廷的作曲家风格构成了对比。
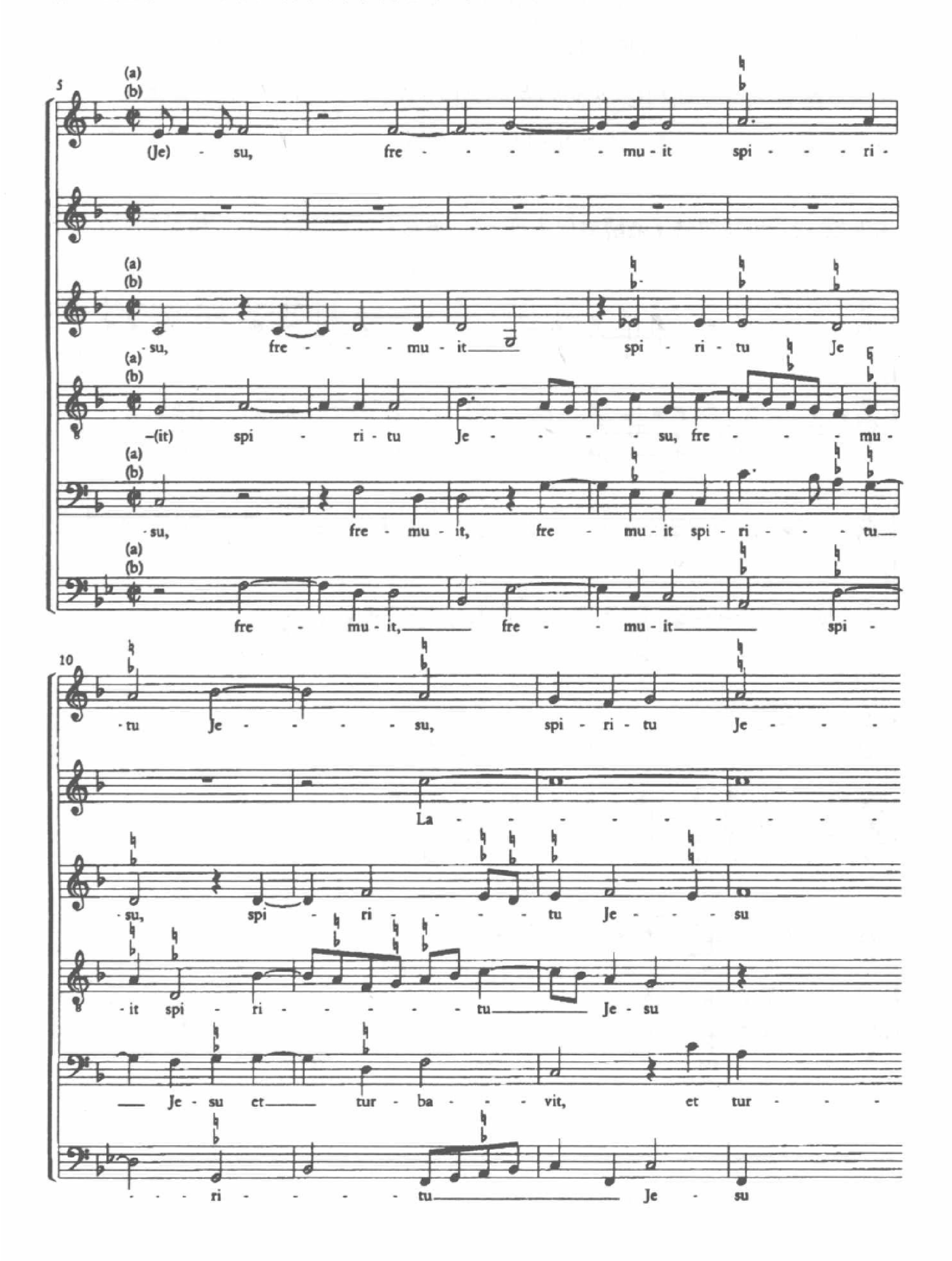
调域的扩展

这一时期的宗教音乐所缺失的正是戏剧感，这不仅要归因于稠密连篇而不加缓解的织体，也要归因于旋律风格的单调一致——所用的动机缺乏醒目易记的轮廓，因此旋律听起来像是在悠然地蔓延。此外，其节奏趋向于均质化，和声语言似乎也平淡乏味。或许真是这样?

有时候，音乐的实际效果并不像谱面看起来那样平淡。关于十五、十六世纪音乐的最惹争议的假设之一，出自爱德华·洛温斯基[Edward Lowinsky]之口。他在1946年辩称：为了营造出堪与文本相比的情绪，某些佛兰德作曲家有时会使用“神秘的变音艺术”[secret chromatic art]，其中会有密集爆发且作用突出的“转调性”[modulatory]和声，有时几乎具有了颠覆效应，因而成为了异端（故而“神秘”）。[1]至于例证，他举出了克莱芒“非教皇”谱写的《深信耶稣》[*Fremuit spiritu Jesu*]，其酸楚的文本出自于《圣约翰福音书》中描述拉撒路[Lazarus]复活时的情景。谱例26-2显示了开头十三个小节，为“耶稣心里悲叹”[and Jesus groaned in His spirit]这句歌词谱曲时使用两个不同版本的变化音级：

1. Lowinsky, *Secret Chromatic Art*, 以及如下一篇文章：“Secret Chromatic Art Reexamined”。
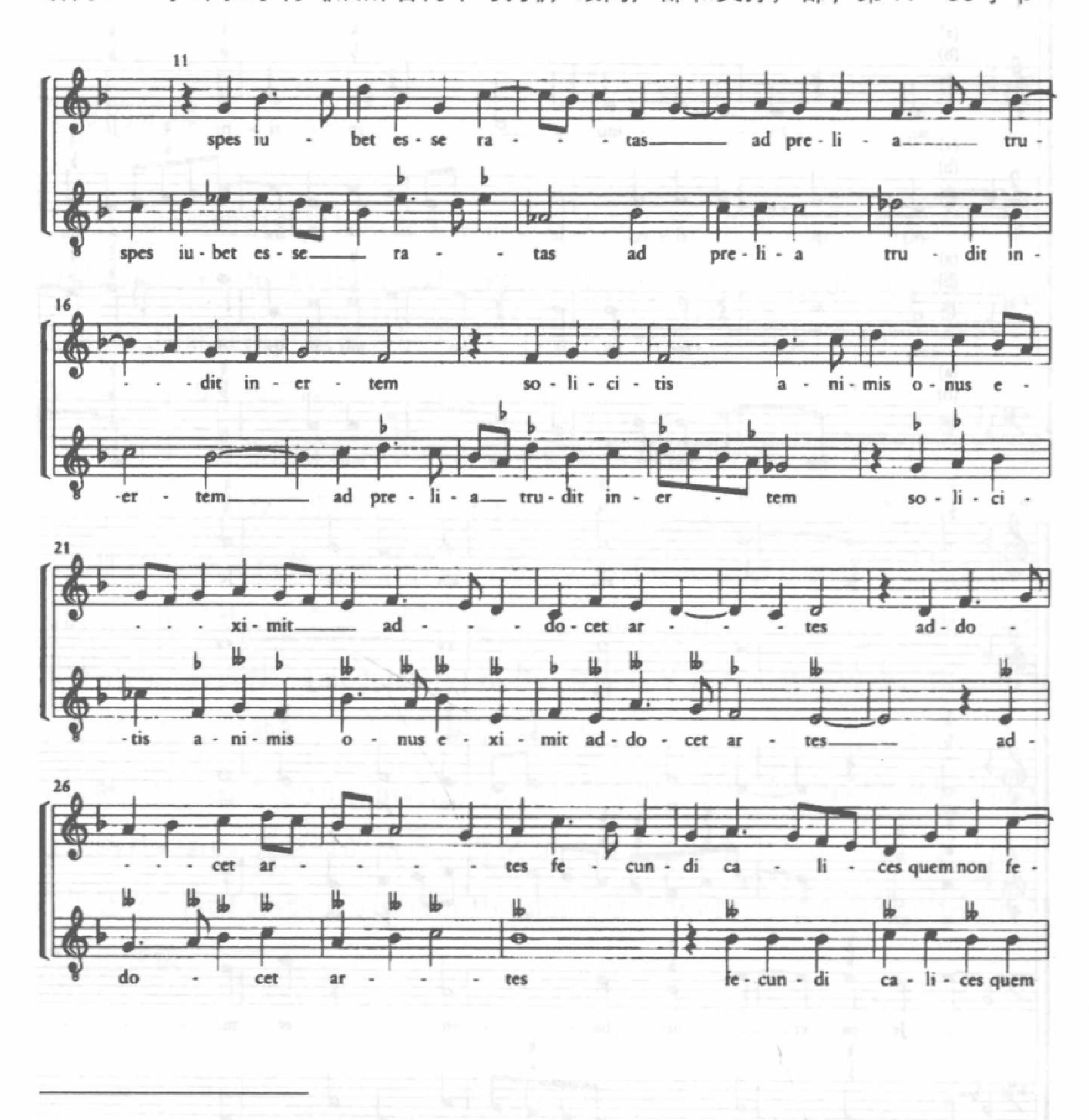
谱例26-2：克莱芒“非教皇”《深信耶稣》第5—13小节：(a) CMM 4/14；(b) 洛温斯基，“重新审视神秘的半音艺术”，104—105



401　这一时期的歌手会按第二种版本（即谱例中的b版本，沿五度循环至G♭音）来表演吗？对此我们不得而知。[1]然而这一时期也正是理论家和作曲家在谋求调

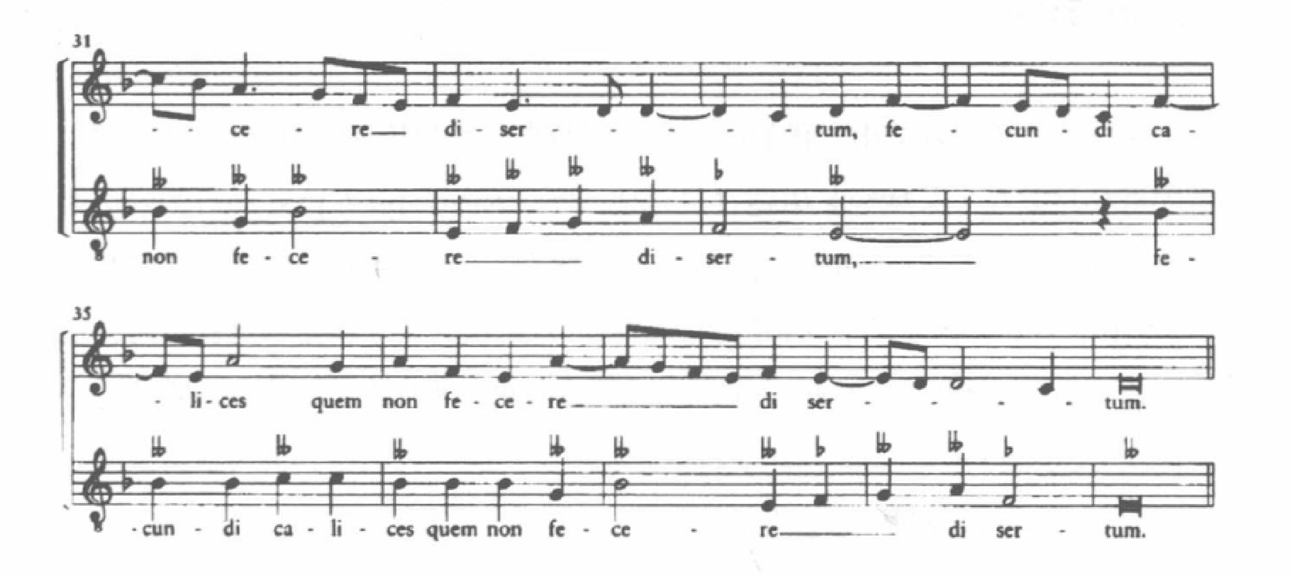
402　域扩展[tonal space]的时期。最能体现这种动态扩展的作品实例是维拉尔特的名作《酒醉者何不可为》[*Quid non ebrietas*]（可能作于1519年），它让理论家们在持续两百年间争论不休。谱例26-3显示了何以如此的原因：

谱例26-3：维拉尔特《酒醉者何不可为》，最高声部和支撑声部，第11—39小节[2]



1. 学界对洛温斯基所说的“神秘的变音艺术”这一观念毁誉参半，这既关乎着音乐的基础，也关乎着政治－社会－宗教方面的背景。若想了解最新的质疑（这些意见尤其适用于题中所论的这首经文歌），可参看Van Benthem, “Lazarus versus Absalon”。

2. Lowinsky, “*Secret Chromatic Art* Re-examined”，115.



虽然旋律声部和支撑声部看起来似乎结束在了“*e—d'*”这个七度音程上，但支撑声部上记写的那些出于策略性考虑的降号（第13、15、19、21小节），以及“四五度跳进须用纯音程”这一对位法则，共同迫使支撑声部先出现了f^{b}音（第21小节），随后又出现了“重降”的情况，因而支撑声部的最后一个音其实是e^{bb}音，听起来等同于*d*音，于是两个声部实际上是在八度音程上结束的。 403

维拉尔特的作品在三个方面有所革新：一、它扩展了音级范围[*gamut*]，以使之就范于一个[五度]循环的轨迹；二、它引发了调弦和调律方面的问题，理论家乔瓦尼·斯帕塔罗[Giovanni Spataro]很快就认识到了这一点，说维拉尔特对等音的运用背离了毕达哥拉斯的调弦法则；三、它促使学者们去思考临时变音记号的意义，这些变音不再只是为了标识“*mi*”和“*fa*”这两个唱名，而是具备了类似于现代乐理体系中的用法，即用于表示对一个音级的升降。实际上，维拉尔特的作品不仅难倒了教皇利奥十世的礼拜堂歌手（他们认为这个作品无法演唱），也让当时的理论家开始了热烈持久的交锋。此外，倘若《酒醉者何不可为》真的是写于1519年，那我们必定会注意到如下一个巧合：当维拉尔特让调性音级构成循环时，麦哲伦[Magellan]也正在实施他的环球航行。可见探索精神此时在各个方面都有体现。

经文歌与政治

在先前的某些章节中，我们已碰到过宗教作品疑似传递着政治信息的情况，例如奇科尼亚在《荣耀经》中通过热切地三呼“和平”[pax, pax, pax]来表达他渴望终结“教会大分裂”的局面（详见第三章）；十五世纪中叶的《武装者弥撒曲》（第十一章）体现了十字军的尚武精神；若斯坎为埃尔科拉一世祷告时含蓄地表达了对萨沃纳罗拉的同情（第二十章）；1530年8月法兰西共和国陷落这一时间在1520—1550年间催生了许多经文歌作品，这一势头在1498年5月纪念萨沃纳罗拉殉道之际被进一步强化。

伴随梅迪奇家族在1494年失势，萨沃纳罗拉领导下的佛罗伦萨建立了共和政体。这一局面持续到1512年，此时红衣主教乔瓦尼·德·梅迪奇（不久后成为教皇利奥十世）使家族重振雄风。但局势在1527年再次翻转：紧接“罗马浩劫”[Sack of Rome]（被查理五世的军队）和随之而来的梅迪奇教皇克莱芒七世蒙羞之后，佛罗伦萨人再次驱逐了梅迪奇家族并建立了另一个共和国。共和政体的反动势力奋起回击，查理五世在克莱芒的邀约下于1529年10月围攻了佛罗伦萨，直到1530年佛罗伦萨仍在奋力抗争。新的梅迪奇政权革除了贵族们的官衔（就连托斯卡纳大公爵也终未幸免）并继续维持了两个世纪的统治。有关萨沃纳罗拉和共和国陷落的记忆，在“前共和政体”下的佛罗伦萨人（他们遭到了放逐）头脑中留下了持续数十年的烙印。
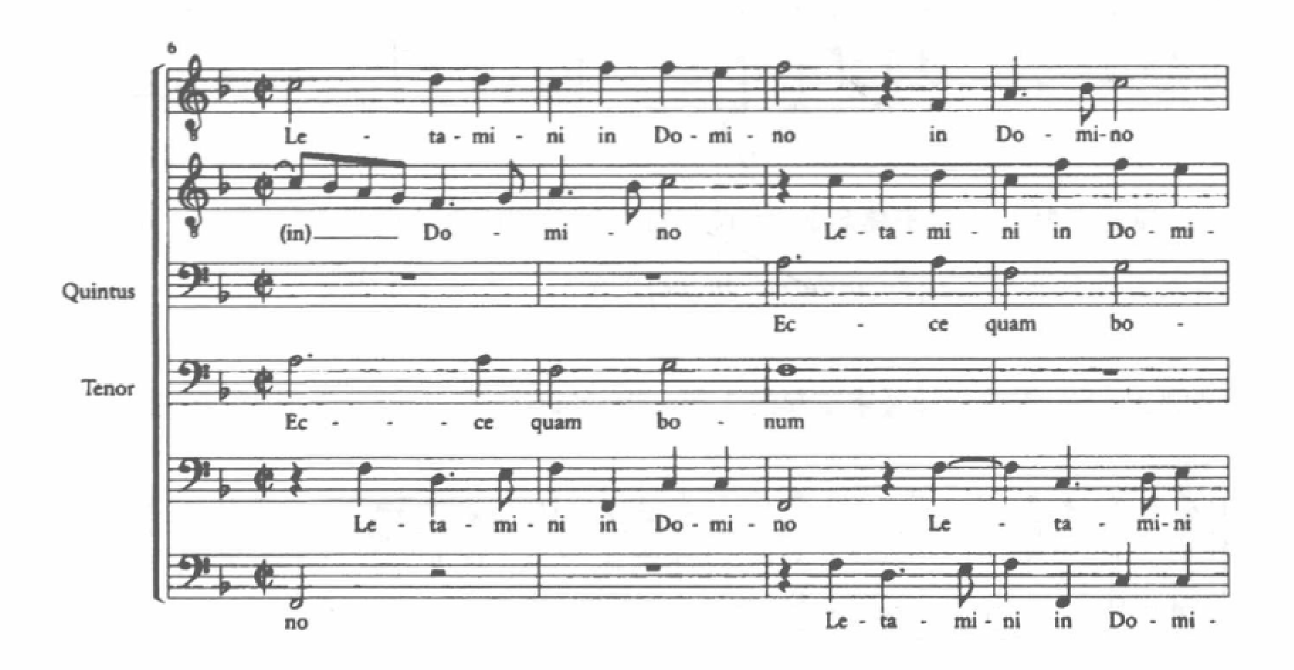
韦尔代洛的《依主喜乐》。菲利普·韦尔代洛[Philippe Verdelot]（1470/80—1552前）在他的《依主喜乐》[*Letamini in Domino*]中也响亮地宣扬了自己的政治立场，收录这首经文歌的曲集中还包含着更多政治内容，简直像一个十六世纪“音乐时报专栏”。[1]谱例26-4始于开头几小节之后。这里的复调织体以支撑声部上的固定音形卡农为根基，卡农位于（自下而上第三声部）和第五声部[quintus]（自上而下第三声部）之间，所唱文本为“Ecce quam bonum et quam iocundum habitare fratres in unum”[弟兄和睦同居，何等善美喜乐]。这行取自《诗篇132》开头的文字简直就是萨沃纳罗拉追随者们的战斗口号，而且韦尔
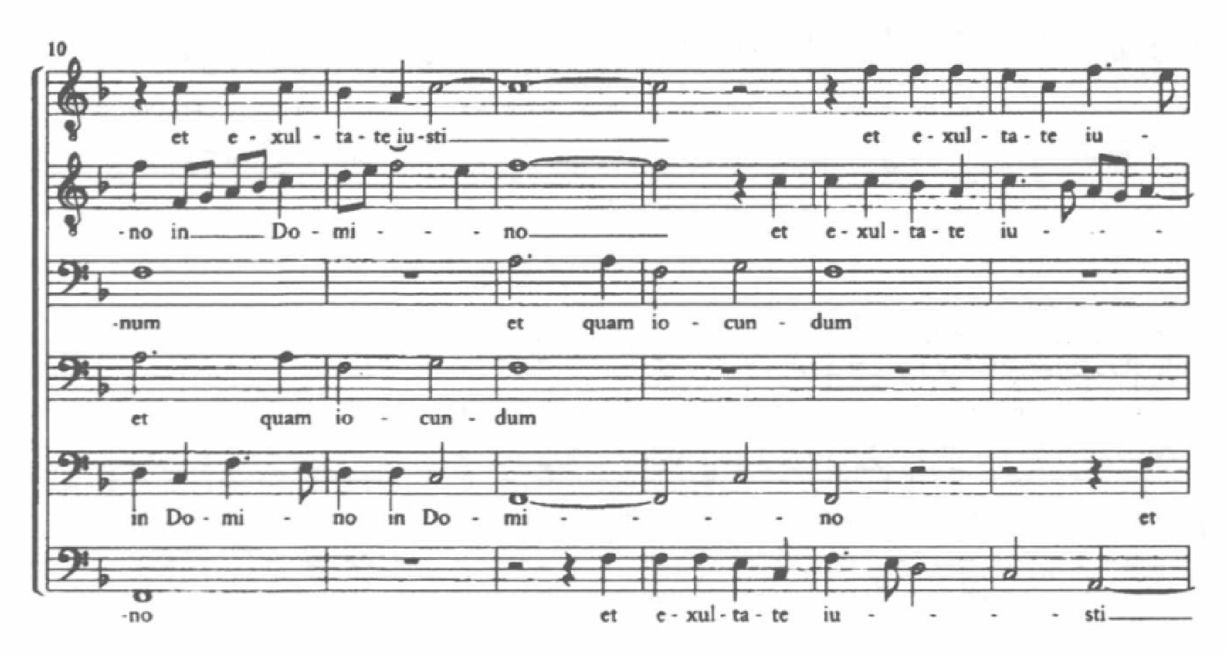
404
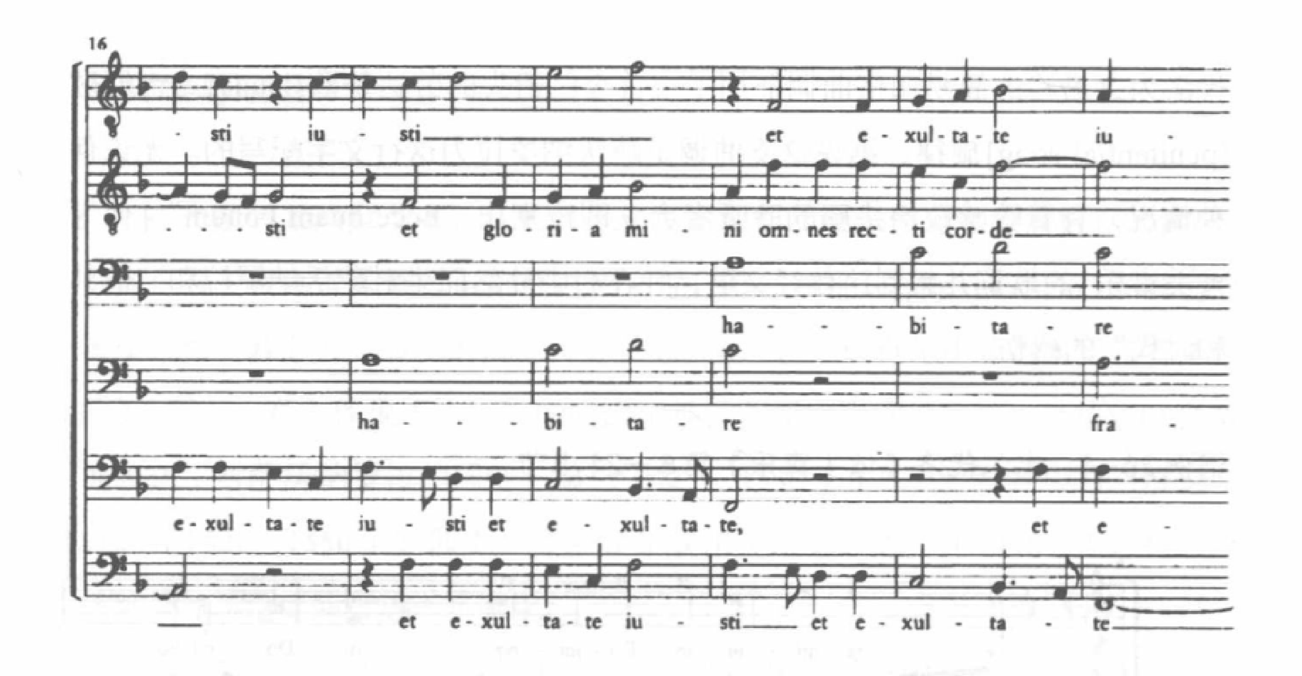
1. Rome, Biblioteca Vallicelliana, MS Vall. Borr. E.II. 55—60.

代洛为之谱写的简易通俗曲调征用了一首今已遗失的劳达赞歌[lauda]或悔罪歌[penitential song]旋律，据说这支曲调是萨沃纳罗拉为这行文字配写的。无论何种情况，有着敏感政治头脑的聆听者会立即辨别出“Ecce quam bonum”［何等善美喜乐］的歌词并想到这首经文歌，并在心中油然而生对萨沃纳罗拉和“前共和时代”的感伤。

谱例26-4：韦尔代洛《依主喜乐》第6—21小节
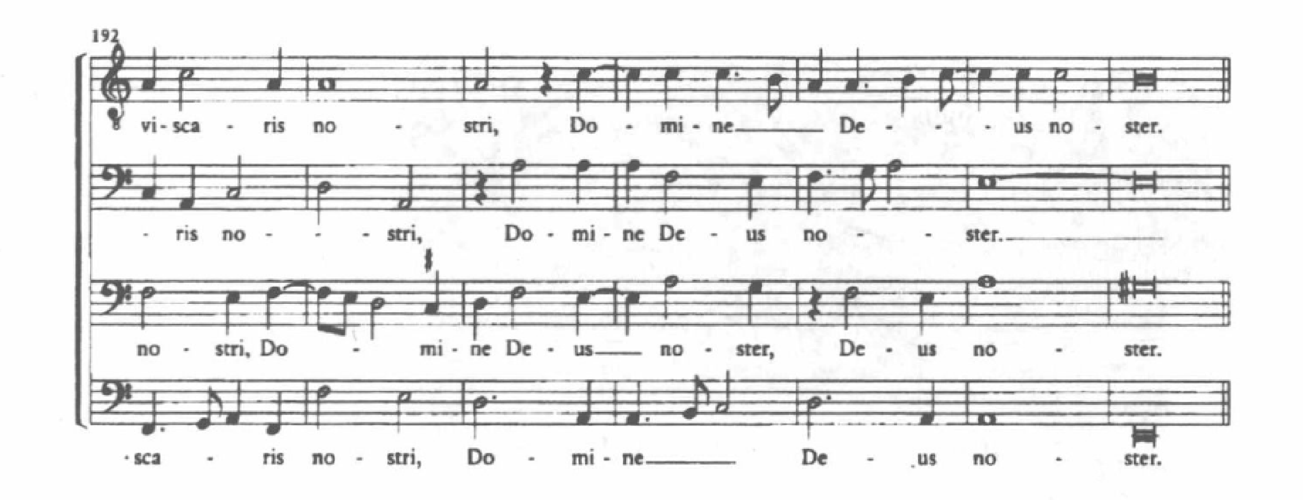






405 **维拉尔特的《求主莫忘》**。维拉尔特对政治倾向表达得更为隐秘。谱例26-5给出了《求主莫忘》[*Recordare Domine*]的最后二十一个小节：

谱例26-5：维拉尔特《求主莫忘》第178—198小节
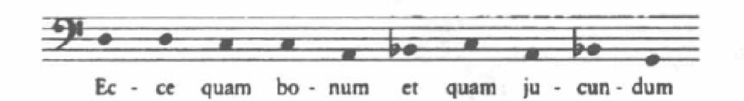
178
-o: et ne in æ - ter - num ob - li - vi - sca - ris no - stri, Do - mi-
(-o:) et ne in æ - ter - num ob - li - vi - sca - ris no - stri, Do - mi-
-o: et ne in æ - ter - num ob - li - vi - sca - ris no - stri, Do - mi ne
et ne in æ - ter - num ob - li - vi - sca -

185
-ne De - us no - ster, et ne in æ - ter - num ob - li -
-ne De - us no - ster, et ne in æ - ter - num ob - li - vi - sca -
De - us no - ster, et ne in æ - ter - num ob - li - vi - sca - ris
- ris no - stri, et ne in æ - ter - num ob - li - vi -



其中可能存在对萨沃纳罗拉的三点影射：一、在第183—185小节，低音声部清晰影射了一首素歌的某个（为托斯卡纳人所知晓的）版本，这首素歌会作为晚祷礼仪中的一首交替圣咏（谱例26-6），所配唱词正是“Ecce quam bonum”[何等善美喜乐]： 406

谱例26-6：流传于托斯卡纳境内的交替圣咏《何等善美喜乐》，记谱移低了纯五度[1]



二、第191—197小节在下方三个声部中密集出现的“*f—e*”小二度进行，或许影射了若斯坎的那首缅怀萨沃纳罗拉的《求主怜悯》，其中的小二度音程对于表达文本中的痛苦意象发挥了关键性作用。也许会有人说仅凭小二度音程便认定两首作品有关，这似乎显得牵强。然而毋庸置疑的是，维拉尔特熟知若斯坎为《诗篇50》谱写的音乐，也熟知它与萨沃纳罗拉的联系。三、第178小节开始的唱词“et ne in aeternum obliviscaris nostri”[勿将我等彻底遗忘]可被理解为对萨沃纳罗拉的怀念。

《新音乐》。《求主莫忘》是十六世纪出版的一部著名歌集中的第四首经文歌，这本题为《新音乐》[*Musica Nova*]（图26-2）的出版物是维拉尔特的经文歌和牧歌集，若非有它幸存，就会有近百份档案丧失关键线索。这部曲集在1559年

1. Fromson, “Willaert's Musica Nova”, 455.



图26-2　1559年出版的《新音乐》封面

由生于法国但主要活动于威尼斯的安东尼奥·加尔丹诺[Antonio Gardano]出版（虽然部分曲目写于1540年代），其中充满了对“前共和”时代的缅怀之情，而且有可能主要是为寄居威尼斯的佛罗伦萨流民而作的。事实上，维拉尔特的朋友波利塞纳·佩科里纳[Polissena Pecorina]（歌手兼赞助人）拥有该曲集出版前的一个手抄版本。虽然《新音乐》在威尼斯、曼图亚、费拉拉都深受欢迎（埃斯特家族的阿尔方索二世公爵是这个出版物背后的精神支持者），但在佛罗伦萨却遭受了冷遇，在罗马和威尼斯也遭遇了审查上的麻烦。至少在某些社交圈内，经文歌能够成为强有力的政治武器。

407

弥撒音乐

第二十二章曾提到，若斯坎一代发展了新型弥撒曲，并赋予了老式弥撒曲以新的活力。回顾起来，有两种弥撒曲尤为重要：一是仿作弥撒曲[parody Mass]（我们稍后会讨论这个术语），即援引一部（无论宗教或世俗）作品的整个复调织体作为范本，被援引的作品本身也是基于渗透性模仿这种新风格的，因而缺少属于自己的结构性定旋律声部；二是释义弥撒曲[paraphrase Mass]，以一个（宗教或世俗均可的）单声部素材为范本，在各声部都加以模仿，使之融入主导性的复调织体中，以至于有时会变得面目全非。

此外，还有适用于特定礼拜场合的弥撒曲，例如圣母弥撒曲[*Missa de Beata Virgine*]，其中每一个常规弥撒乐章都基于类型相应的圣咏（复调慈悲经基于慈悲经圣咏，以此类推）；又如安魂弥撒曲[Requiem Mass]，这种弥撒曲在十六世纪下半叶以前没有就引用哪条圣咏而形成标准。最后还需提到那些运用严格定旋律技法写成的弥撒曲、基于新创主题的弥撒曲、以卡农手法演示一个单声素材范本的弥撒曲、以及彻头彻尾属于自由创作的弥撒曲。 408

我们的“无名氏一代”没有在这些弥撒曲类型的基础上贡献新的品种，而且，他们的后一代人也没有发展出新的弥撒曲类型。简而言之，基于常规弥撒谱写的复调弥撒曲，是以显赫的保守姿态穿越十六世纪其余时段的，就音乐而言，其中有许多壮丽的杰作。

莫拉莱斯

这一代弥撒作曲家中，以西班牙人克里斯托瓦尔·德·莫拉莱斯[Cristóbal de Morales]最为杰出。莫拉莱斯生长于塞维利亚，初于1526—1531年间供职于阿维拉[Ávila]和普拉森西亚[Plasencia]，随后去了意大利，并在1535年成为教廷礼拜堂职员，这或许是得益于西班牙的博尔哈[Borja]家族出现了好几任教皇，因而久已确立了聘用西班牙歌手的传统。莫拉莱斯在罗马待了十年，期间虽然屡获恩荣，作品也广为出版和流传，但他在教廷礼拜堂的暮年岁月却是以疾病和失意（错失了丰厚的圣俸）被人铭记的。1545年5月，他回西班牙长期定居，

忧闷地供职于托莱多[Toledo]和马拉加[Málaga]的主教座堂，1553年逝世。

有许多证据可以表明莫拉莱斯生前身后都颇负名望：西班牙理论家胡安·贝尔穆多在发表于1555年的《乐器论》中称他为“西班牙音乐之光”，一个墨西哥唱诗班（西班牙复调很快就传到了新世界）曾在1559年纪念查理五世之死的仪式上演唱莫拉莱斯的音乐。迟至十八世纪初，莫拉莱斯仍在某些社交圈内受到尊敬，此时，曾为许多教廷音乐家作传的博尔塞纳[Andrea Adami da Bolsena]称赞他是若斯坎和帕莱斯特里纳之间最重要的教廷礼拜堂作曲家。

莫拉莱斯的一部仿作弥撒曲。如果我们想要了解仿作弥撒曲在此时的流行程度，不妨看一看图表26-1中的统计数据，其中显示了六位作曲家所作的弥撒曲总数、仿作弥撒曲在其中所占的份额，以及所引曲调来自宗教和来自世俗作品的数目：

图表26-1：仿作弥撒曲在六位作曲家全部弥撒曲中的主导地位

	弥撒曲	**仿作弥撒曲**	**宗教范本**	**世俗范本**
克莱芒	15	13	7	6
贡贝尔	12	8	6	2
莫拉莱斯	22	8	6	2
拉索	74	52	26	26
帕莱斯特里纳	104	54(51?)	45	9
维多利亚	20	16	15	1
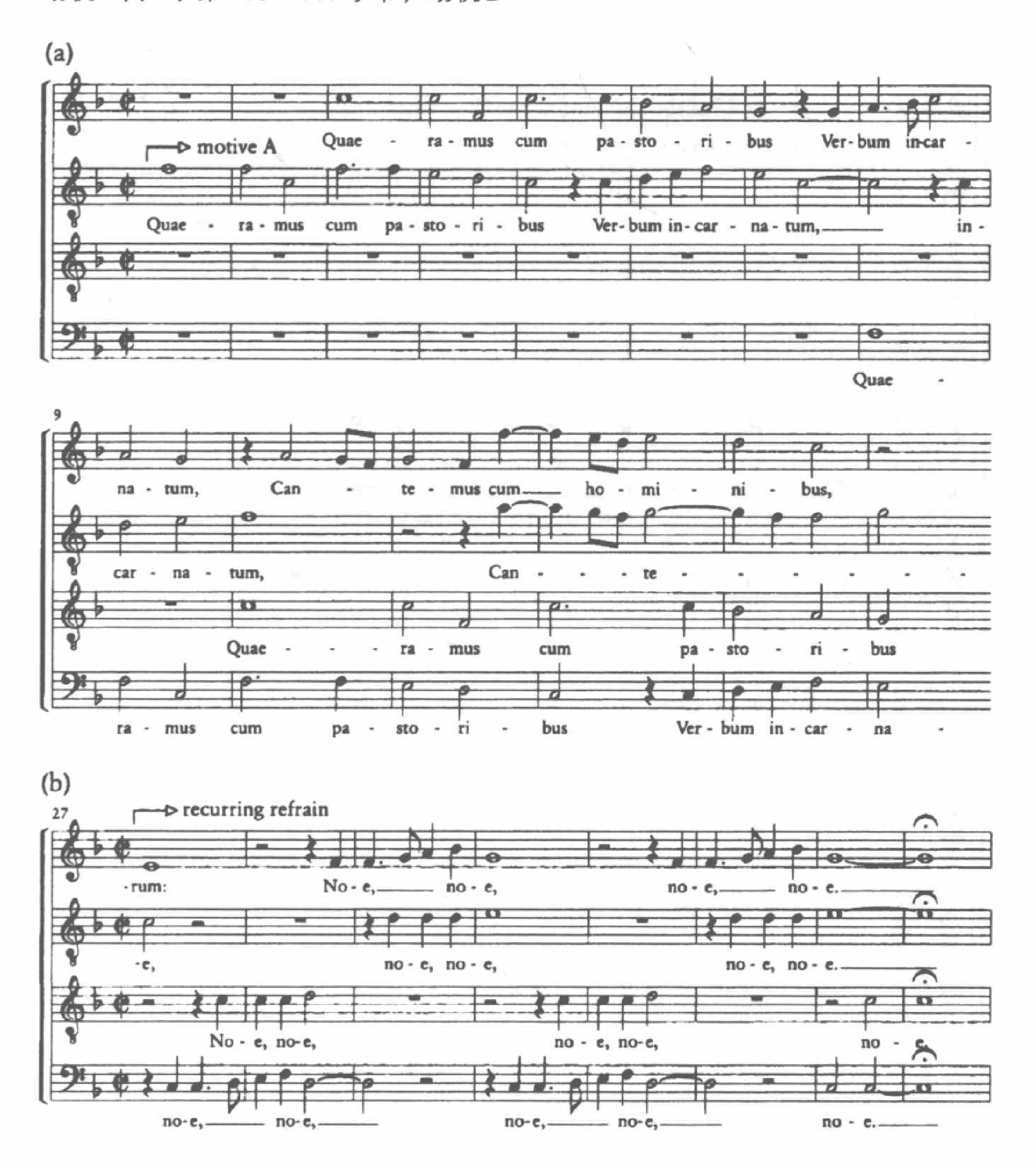
资料来源：《新格罗夫音乐与音乐家辞典》卷4第447—478页，卷7第514页，卷12第557页；《新格罗夫文艺复兴大师》第134—135、202—203、313页。
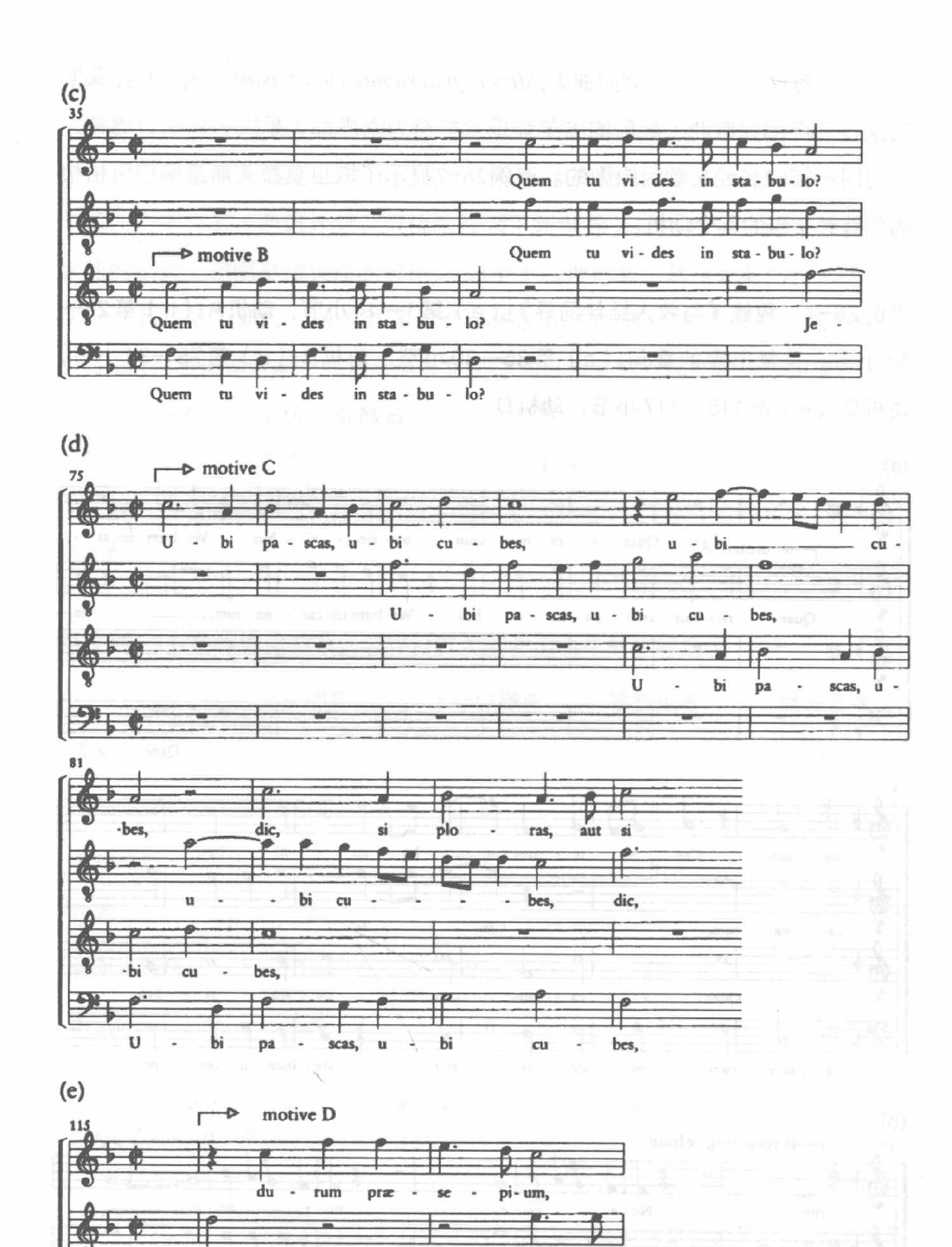
409 从中可见，只有在莫拉莱斯的弥撒曲中仿作弥撒曲没有占多数，不过就他本人而言，这种类型的弥撒曲也已超过了任何其他类型。同样明显的是，所引曲调总体上偏重于宗教来源即经文歌（我们在第三十七章还将论及仿作弥撒曲）。

作曲家究竟如何将其选择的复调范本改写为一首弥撒曲呢？我们不妨来考察一下莫拉莱斯的一个慈悲经乐章（《谱例集》第62曲），出自他1544年发表于

罗马的《与牧人结伴同寻弥撒曲》[*Missa Quaeramus cum pastoribus*]。莫拉莱斯的这首五声部弥撒曲（最后的羔羊经乐章扩充为六声部）是以一首出自穆顿之手的四声部同名经文歌为原型的。谱例26-7显示了取自莫拉莱斯慈悲经所植根的那首经文歌的五个动机：

谱例26-7：穆顿《与牧人结伴同寻》：（a）第1—14小节，动机A；（b）第27—34小节，重复出现的叠句；（c）第35—39小节，动机B；（d）第75—84小节，动机C；（e）第115—117小节，动机D




(c)
35
motive B
Quem tu vi - des in sta - bu - lo?
Quem tu vi - des in sta - bu - lo?
Quem tu vi - des in sta - bu - lo? Je -
Quem tu vi - des in sta - bu - lo?
(d)
75
motive C
U - bi pa - scas, u - bi cu - bes, u - bi cu -
U - bi pa - scas, u - bi cu - bes,
U - bi pa - scas, u -
81
-bes, dic, si plo - ras, aut si
u - bi cu - - bes, dic,
-bi cu - bes,
U - bi pa - scas, u - bi cu - bes,
(e)
115
motive D
du - rum præ - se - pi - um,
-um, car - mi
-rum præ - se - pi - um,
du - rum præ - se - pi - um,

在穆顿的经文歌中，动机A构成了第一部分的开头；这个叠句性的动机共 410 出现了四次，位于每个部分（共有两个部分）的中间和末尾处，其中三次提供了真实的收束感；动机B紧跟在叠句的第一次陈述之后出现，明显是作为第一 411 部分后一半的开头；动机C开启了第二部分；动机D出现在第二部分临近结尾的经过句中。由此可见，在穆顿的这首经文歌中，除动机D之外，其余动机都有重要的结构功能。

莫拉莱斯在把穆顿的经文歌改写为弥撒曲时经过了以下三个阶段，越到后来对细节的关注越多。

一、首先，莫拉莱斯把原先的四声部扩展为了五声部，这一做法并不反常，事实上五、六声部的建制在当时正逐渐成为常规。莫拉莱斯增加了一个低音声部[bassus]，因而他的弥撒曲听起来要比穆顿的经文歌更为密实和黯淡一些。

二、如上所述，莫拉莱斯采用了原先在经文歌中具有结构性支柱意义的动机，并在弥撒曲各乐章中赋予类似的功能。于是，“上主”第一节是以动机A开始，并以营造收束感的叠句结束。“基督”一节以动机B开头，再次以叠句结束。“上主”第二节以动机C开始，结束时又援引了那个叠句，但也做了扩充，中间还用到了动机D。如此一来，莫拉莱斯保留了这些动机原先在穆顿经文歌中具有的结构功能，以类似的方式把经文歌中用于开启各个段落的动机用到了弥撒曲中，将穆顿经文歌中的收束性叠句用于收束慈悲经的每一个段落，并以自由创作的复调来填充引用性段落的间隙。图表26-2给出了那些动机在两部作品中出现的小节数：

图表26-2：动机A、B、C、D和叠句在穆顿经文歌和莫拉莱斯弥撒曲中出现的位置

莫拉莱斯			穆顿	
1—22：	“上主”第一节开头	=	1—14：	经文歌开头
30—37：	“上主”第一节结尾	=	27—34：	叠句首次陈述
38—47：	“基督”一节开头	=	35—39：	第一部分后半段开头
61—67：	“基督”一节开头	=	68—74：	叠句二度陈述／第二部分结尾
68—85：	“上主”第二节开头	=	75—91：	第二部分开头
86—87：	动机D	=	116—117：	经过性动机
96—106：	“上主”第二节结尾	=	128—134：	叠句最后一次陈述／经文歌结尾

三、仿作技巧的艺术性依赖于作曲家基于一个复调范本进行改写从而化故为新的能力。例如，“上主”第一节始于穆顿经文歌中开头处的模仿织体，但二者相比却有五个方面的重要差异：莫拉莱斯为主要动机增加了一条富有驱动力的对位旋律（它或许来自于叠句），消除了成对模仿的对称意味，改变了声部进入时的间隔，继而也避免了声部轮流在主-属调上进入时而带来的整齐对称感，此外他还增加了一次下属调上的意外进入。穆顿经文歌中那优雅而规矩的平衡感以及那听起来了然于心的清晰感，如今让位于莫拉莱斯笔下那略显任性的处理方式，这种“非对称”的策略对织体、节奏、和声进行都产生了影响。归根结底，莫拉莱斯对穆顿经文歌的转型正好映照出两代人之间的风格差异。

今人或许会感到诧异：为什么仿作手法——其中原创性退居次要，重新编排和改写的技能占了上风——如此风靡？这一观念恰恰深刻体现了十六世纪的美学。在谈论瓦加[Pierino del Vago]基于拉斐尔和米开朗基罗作品而完成的画作时，阿尔梅尼尼[Giovan Battista Armenini]写道：

> 绘制此画时，间或施手于此，间或施手于彼……依托范本之所为，不外乎增添、剔除、丰润而已……其改旧之功高，足令方家难察秋毫……或曰……此法掠美意于别人，图安逸于己身，轻易有余却不曾贻人口实。[1]

当十五世纪第三代季的法-佛兰德作曲家首次援引既有复调作品为范本来写作弥撒曲时，是否曾受到意大利人文主义文学中注重模拟[imitation]、仿真[emulation]这一观念的影响呢？如果说在第十一章里我们对这个问题还犹疑难决的话，那么在此我们必须结合身上浸透着人文主义思维模式的十六世纪中叶作曲家来重新做一番审视。无疑，在充分发展的仿作弥撒曲中使用的借鉴与转型手法，反映了那种令所有艺术都深受感染的美学立场。

1. 转引自 Carter, *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*, 71。

仿作弥撒曲练笔须知

尽管伟大作曲家笔下的仿作技巧千差万别，然而伴随十六世纪行将结束，仍有一些宽泛适用于该体裁的手法得以确立为常规，并经过了汇编整理。在1613年，意大利理论家彼得罗·切罗内[Pietro Cerone]（1566—1625）出版了他的鸿篇巨著《论旋法艺术和音乐教师》[*El melopeo y maestro*]，这本以西班牙语写成的著作，意在取宠于那不勒斯的西班牙统治者。下面是其中一章的节选，此章题为“弥撒曲的常见手法”[The Manner to Be Observed in Composing a Mass]，它以帕莱斯特里纳的创作实践为基础，这一选择相当“称人心意”：

> 一、在慈悲经首节，以及荣耀经、信经、圣哉经、羔羊经开头处，宜采用“同一”且“单一”之乐思创意[动机]；亦即不用和声、不用伴奏……譬如，若慈悲经“上主”第一节以最高声部[treble]之模仿开始，则应使荣耀经从另一声部开始，至信经时再换一声部……而且，应让最高声部（或其他声部）领唱出现两三次，另须注意当其他声部依次进入时应与领唱声部构成协和音响，并逐次变换进入方式。
>
> 二、当写完“上主”第一节时，宜用某些次要动机开启“基督”一节……作曲家在此可使用自创动机。
>
> 三、慈悲经“上主”第二节，以及羔羊经第二、三节均可听凭作曲家意愿写作……其可自由借用其他次要动机。
>
> 四、慈悲经“上主”第二节、荣耀经、信经、圣哉经、“和撒那”[Osanna]部分，以及羔羊经第三节须当处理为模仿形式，即效仿该弥撒曲所引经文歌或牧歌范本之乐思创意。
>
> 六、在写作过程中，作曲家……从弥撒曲所引范本中借用动机越多，所受赞誉也越高。
>
> 十二、依照常规，弥撒曲应植根于经文歌、牧歌或尚松……即便其出自他人之手。

413

在切罗内的上述提示中最为醒目的是，他的论述完全围绕着仿作弥撒曲。

就弥撒曲的创作而言，十六世纪堪称仿作弥撒曲的世纪。

为分工合作的唱诗班而写的晚祷诗篇
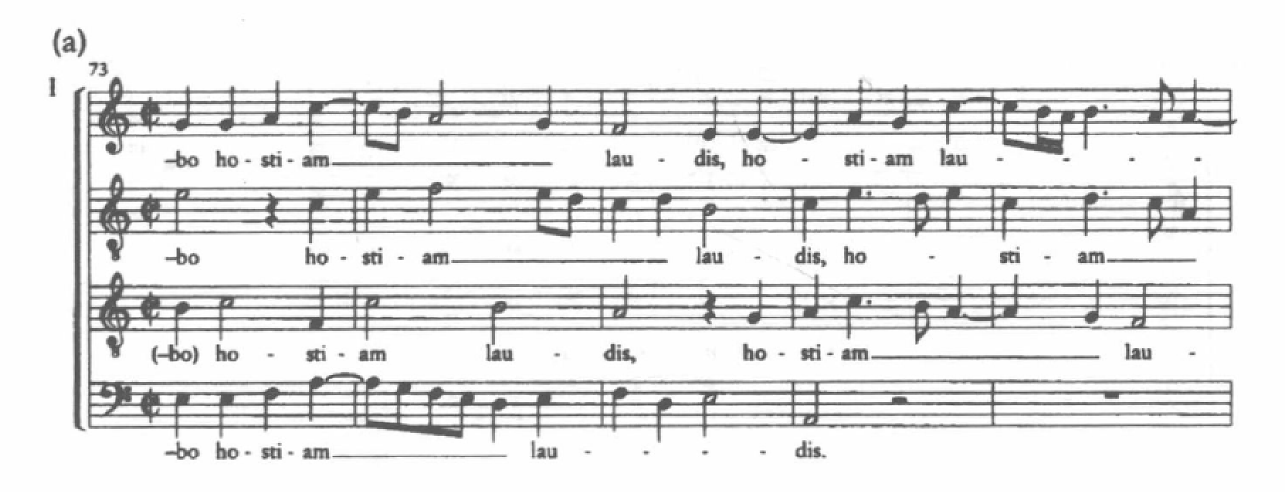
1550年，维拉尔特《新音乐》的出版者加尔丹诺发行了一卷题目很长的作品，叫做《阿德里亚诺、雅克特作品：用于教会年历中所有节日的晚祷诗篇，包含分工唱诗班所用以及对唱部分所用的分谱》[*Di Adriano et di Jachet. I salmi appertinenti all vesperi per tutte le feste dell'anno, parte a versi, et parte spezzai accomodati da cantare a uno et a suoi chori*...]。“阿德里亚诺”当然是指维拉尔特。“雅克特”[Jachet]是生于法国的雅克·科莱博[Jacques Colebault]（1483—1559），一位多产的弥撒曲和经文歌作曲家，更多时候是以“曼图亚的雅克”[Jacquet of Mantua]之名行世，因为他有三十余年时间身为曼图亚的重要作曲家。晚祷（我们随后还会论及）是每日八次功课里的其中一课，更具体地说，它是晚间功课之一，主要包括诵唱诗篇[psalms]、赞美诗[hymns]、尊主颂[Magnificat]。至于“分工唱诗班”[*parte spezzai*]——更常见的拼写是“*cori spezzati*”——则是指“加倍”或“拆分”的唱诗班（意大利语“*spezzai*”意为“拆开”或“分离”）。

为双重唱诗班而作的音乐在十六世纪中叶时已算不得新鲜事物了。此类作品的早期案例是约翰内斯·马蒂尼[Johannes Martini]和约翰内斯·布雷比斯[Johannes Brebis]在1470年代为费拉拉宫廷谱写的诗篇。时兴的双重唱诗班诗篇自然是由交替圣咏发展而来的，交替圣咏采用单声部诵唱的方式：位于祭坛一侧的唱诗班成员唱出某一节诗，而另一侧的成员则唱出下一节诗。

维拉尔特作品中的新颖之处在于他处理双重唱诗班的方式。在十六世纪上半叶，意大利北部的丰厚复合唱传统是让唱诗班以最简单的方式互动：每个唱诗班演唱一段自足的诗节，二者轮替。而在维拉尔特这里，唱诗班开始有了更密切的交互感应。虽然大多数时候唱诗班仍是在单独演唱，但一段诗节会在简短的终止式后直接跟另一段诗节，两个唱诗班于是会有片刻在同时歌唱，声音会交织在一起（谱例26-8a），在乐曲最后的结尾处，两个唱诗班也会一起演唱（谱例26-

8b）。维拉尔特为分工唱诗班而作的八首大型诗篇[*salmi spezzati*]必须被看作威尼斯圣马可主教座堂双重唱诗班传统中的第一个高峰——或许也是真正的起点，这一传统在十六世纪末乔瓦尼·加布里埃利的音乐中到达了辉煌的巅峰。 414
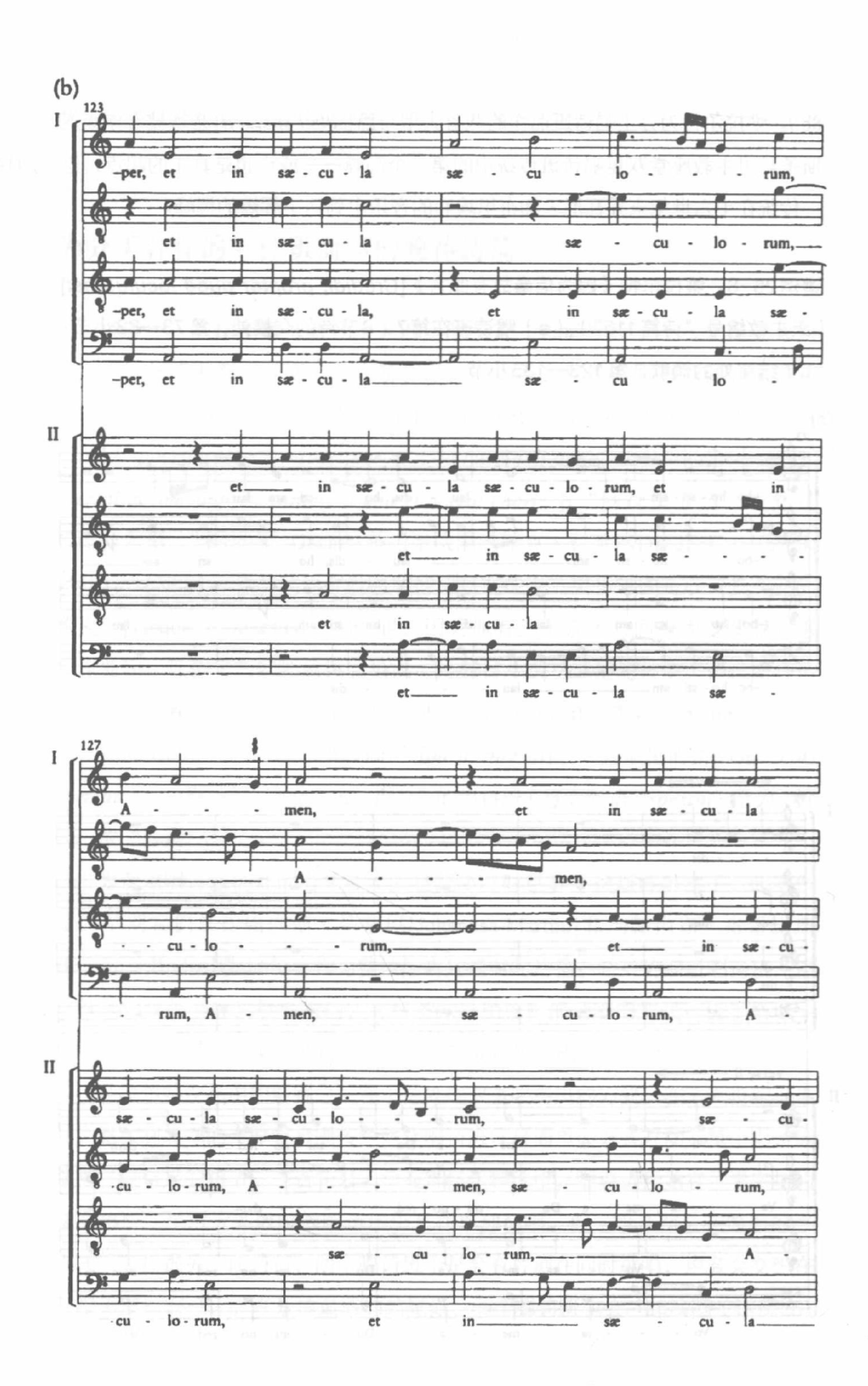
谱例26-8：维拉尔特《因为信奉故有此言》[*Credidi, propter quod locutus est*]（天主教编号“诗篇115”）：（a）唱诗班在第7、8节诗的交接处，第73—82小节；（b）结尾处的颂歌，第123—135小节
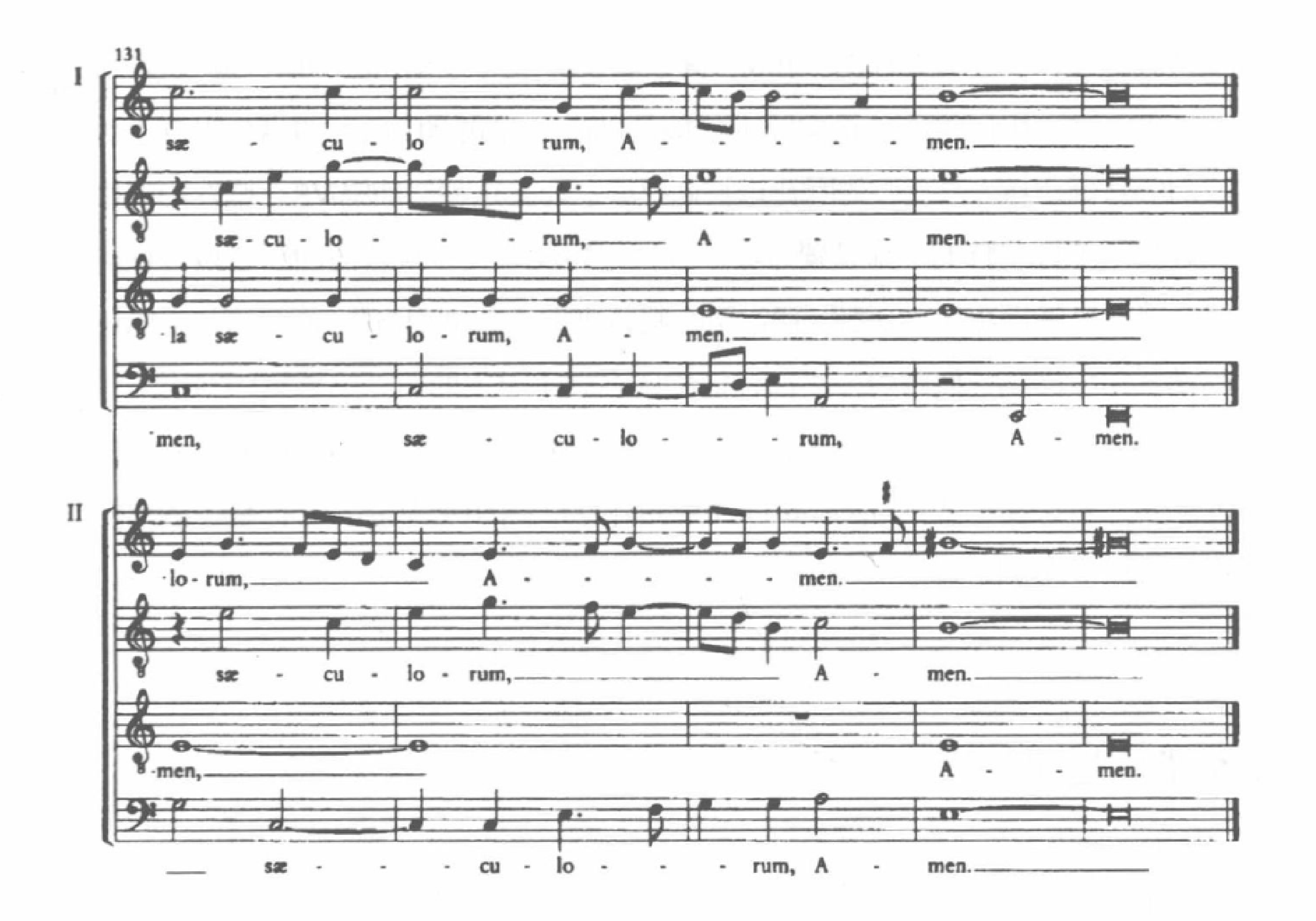


verse 7
78
I
dis.
lau-dis.
dis.

verse 8
II
Vo-ta me-a Do-mi-no red-dam
Vo-ta me-a Do-mi-no red-dam in
Vo-ta me-a Do-mi-no red-dam in
Vo-ta me-a Do-mi-no red-dam

(b)



123
I
-per, et in sæ-cu-la sæ - cu - lo - rum,
et in sæ-cu-la sæ - cu - lo - rum,
-per, et in sæ-cu-la, et in sæ-cu - la sæ -
-per, et in sæ-cu-la sæ - cu - lo -
II
et in sæ-cu-la sæ-cu-lo-rum, et in
et in sæ-cu-la sæ -
et in sæ-cu-la
et in sæ-cu-la sæ -
127
I
A - - - men, et in sæ-cu-la
A - - - - - men,
- cu-lo - - - rum, et in sæ-cu-
- rum, A - men, sæ - cu-lo-rum, A -
II
sæ-cu-la sæ-cu-lo - - - rum, sæ - cu-
-cu-lo-rum, A - - - - men, sæ - cu-lo - rum,
sæ - cu - lo - rum, A -
-cu-lo-rum, et in sæ - cu-la



关于这个传统还有些不实的传言。一、并无任何证据表明这些唱诗班成员（像时常有人认为的那样）会分立于管风琴阁楼上以营造出“立体声”效果。事实上，他们要么位于楼板平面、紧挨祭坛，要么挤在两个布道坛（位于祭坛和中殿之间的一个隔离物之前）中的其中一个里面。这后一种调度方式有世纪中 416 叶一则关于圣马可主教座堂庆典活动的记述为证：

> 时值耶稣升天节守夜时分[Vigil of Ascension]，两个唱诗班正交替歌唱。殿下于大经坛上肃立，在此凝听晚祷歌声……歌手亦跻身于此，经坛虽阔，然因歌手众多，亦只得摩肩并足而立。每当总督阁下端坐唱诗席，唱诗班歌手便会移步经坛。

二、两个唱诗班并不以交替方式演唱，其各自的歌手数量并不相等。同一本庆典书里也提到了每个唱诗班的人员配备情况：“他们在歌唱诗篇时分为两个

唱诗班，其中一个由四名歌手组成，其余歌手均归入另一个。”[1]由于“其余歌手”可多至九名，因而这些诗篇实际上可能是以应答方式演唱的：四名独唱歌手组成的唱诗班，与人数更多的唱诗班彼此呼应。而且这种“独唱VS合唱”的安排也解释了维拉尔特的声部设置方案。维拉尔特没有让音域较高的和音域较低的两个唱诗班进行竞唱（竞唱时通常两个唱诗班歌手数量相当），而是将第一唱诗班设置为一高、一低两个外声部，而将四名歌手组成的第二唱诗班一并压缩在中间声部。因而实际上维拉尔特首创了一种即将在世纪末成为威尼斯传统特色的风格，即让领唱部[*concertino*]与协唱部[*ripieno*]相互对立，这也是巴洛克初期的一种特色风格。

总谱的运用

有一个长久以来悬而未决的问题：十五、十六世纪作曲家们如何能不借助总谱、看不到持续声部之相互关系（在时间和空间两方面）的情况下控制复杂的复调织体，并使各声部稳步推进？换言之，他们如何作曲？究竟用不用总谱？如果有，怎么用？

417

对于这个时代的音乐家来说，总谱已不是什么稀罕物了。毕竟，在其他声部上叠加一个复调声部并借助（哪怕是较为粗略的）节拍把各声部组织在一起的做法，在最早的复调音乐记谱法中就已出现了，而且经过了十二世纪后期莱奥南[Leonin]和佩罗坦[Perotin]在奥尔加农[*organa*]中的延续和拓展。虽然记写复调重唱音乐的总谱在十三世纪已逐渐弃用，然而伴随经文歌的发展诱使个体作曲家参照“唱诗班谱本”[choirbook]的声部排列方式写作，致使十四世纪以来的键盘音乐已习惯于用总谱来组织上下并排的声部（或双手所奏的音乐），甚至还用到了小节线。

在1537年发表的《音乐简编》[*Compendium musices*]中，德国理论家兰帕迪乌斯[Lampadius]（约1500—1559）呈现了一个精细组织、包含着小节线的总

1. Bryant, “The *cori spezzati* of St. Mark’s”, 172, 168.

谱，所显示的是韦尔代洛一首四声部经文歌的所有声部的开头（图26-3），对此他称之为“谱板”[*tabula*]。此外，他在书中似乎（其语义不明）提到若斯坎和伊萨克就是用这样的谱板来作曲的，而初学者则是用一组包含十行谱线的单一谱表，带有预先划好的以两个倍短音符为单位的小节线。也有一些来自本世纪后期的参考资料证实着总谱的用途——不在于辅助作曲，而在于辅助研习，或是为了便于在键盘上演奏。举个例子，在1570年，帕莱斯特里纳写信给曼图亚公爵（一位业余作曲家），说他已经把公爵的一首经文歌“记写为总谱”，以便对它进行分析；1577年由加尔丹诺出版的罗勒《四声部牧歌集》在扉页上写道：“以总谱形式改写，供键盘演奏或对位练习。” 418

但是，这就能表明作曲家已习惯于使用总谱来创作了吗？并非如此。例如，有一套出自世纪中叶的分谱曲集显示，罗勒在创作时是不用总谱的，而是会在经文歌每个声部的分谱上进行修改。从分谱中那些被改掉的错误来看，罗勒是不太可能在创作时使用总谱的。

还有一个问题：如果作曲家真是以总谱形式来创作的，那么这些总谱上哪

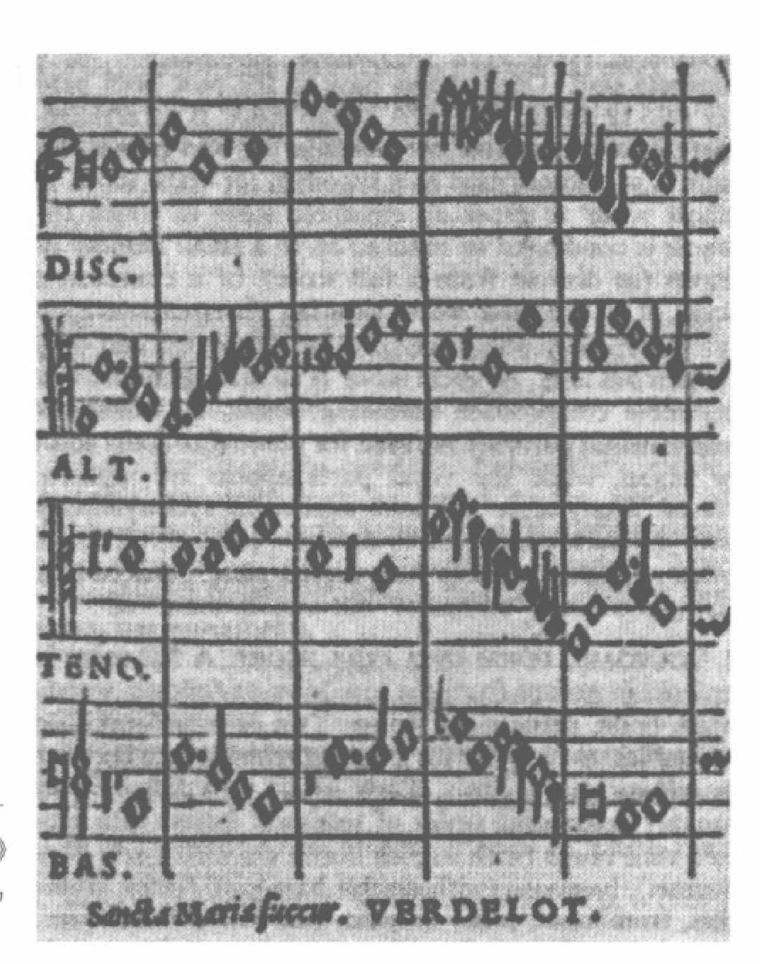


图26-3　记写于“谱板”上的总谱片段，显示了韦尔代洛《圣女玛利亚》[*Sancta Maria*]的开头，取自兰帕迪乌斯《音乐简编》(1537)的辅助性示例

儿去了呢？答案或许是作曲家们会使用一种可被重复利用的材料，当一部作品已被完成并被妥善誊抄之后，这个底版会被擦除以便再次使用。身在佛罗伦萨的杰出作曲家——弗朗切斯科·科尔泰齐亚[Francesco Corteccia]（1502—1571）的遗嘱中提到了一个“用于作曲的石板”，不过，至于科尔泰齐亚或其他作曲家如何使用这样的石板、石片或木片，就很难说清了。

综上所述：总谱在十六世纪确定已经出现；它必定有着教学性的用途；有些作曲家或许也用于创作。舍此之外，我们不能断言更多信息了。归根结底，有一个要点值得注意，即我们要避免落入一个陷阱——将我们的观念强加于十五、十六世纪的音乐家身上，以便判断可能或不可能发生的情况。或许对我们来说，写作《次分节拍弥撒曲》《求主怜悯》或《与牧人结伴同寻弥撒曲》时若不依靠总谱来审视各声部将难以想象，但这并不意味着奥克冈、若斯坎、莫拉莱斯就不能这么做。说到底，我们的文化是一种依赖于书面的文化，若非及时写下，我们很可能连一个电话号码也想不起来。十五、十六世纪的男女老少却不会碰到这种麻烦。作曲家们尤其如此：考虑到口头传统此时并未绝灭，考虑到作曲家们经受过特殊的音乐训练，考虑到当时的作曲程序相对简短（每次创作只选择一个模仿点、只处理一个语义-句法相对完整的文本片段），故而可以说——他们每天都做着在我们看来难以想象的事。

第二十七章
各国的歌曲风格

如果说十六世纪第二代季的宗教音乐在本质上具有保守性，那么世俗歌曲则是从若斯坎这代人起就具备了创新精神。具体说来，有两种新兴体裁此时获得了主导地位：一是意大利牧歌[Italian madrigal]，其主导地位贯穿于十六世纪的剩余时段；二是“巴黎尚松”[Parisian chanson]，名称上颇具误导性，其发挥主导作用的时间也相对短暂。 421

尚松
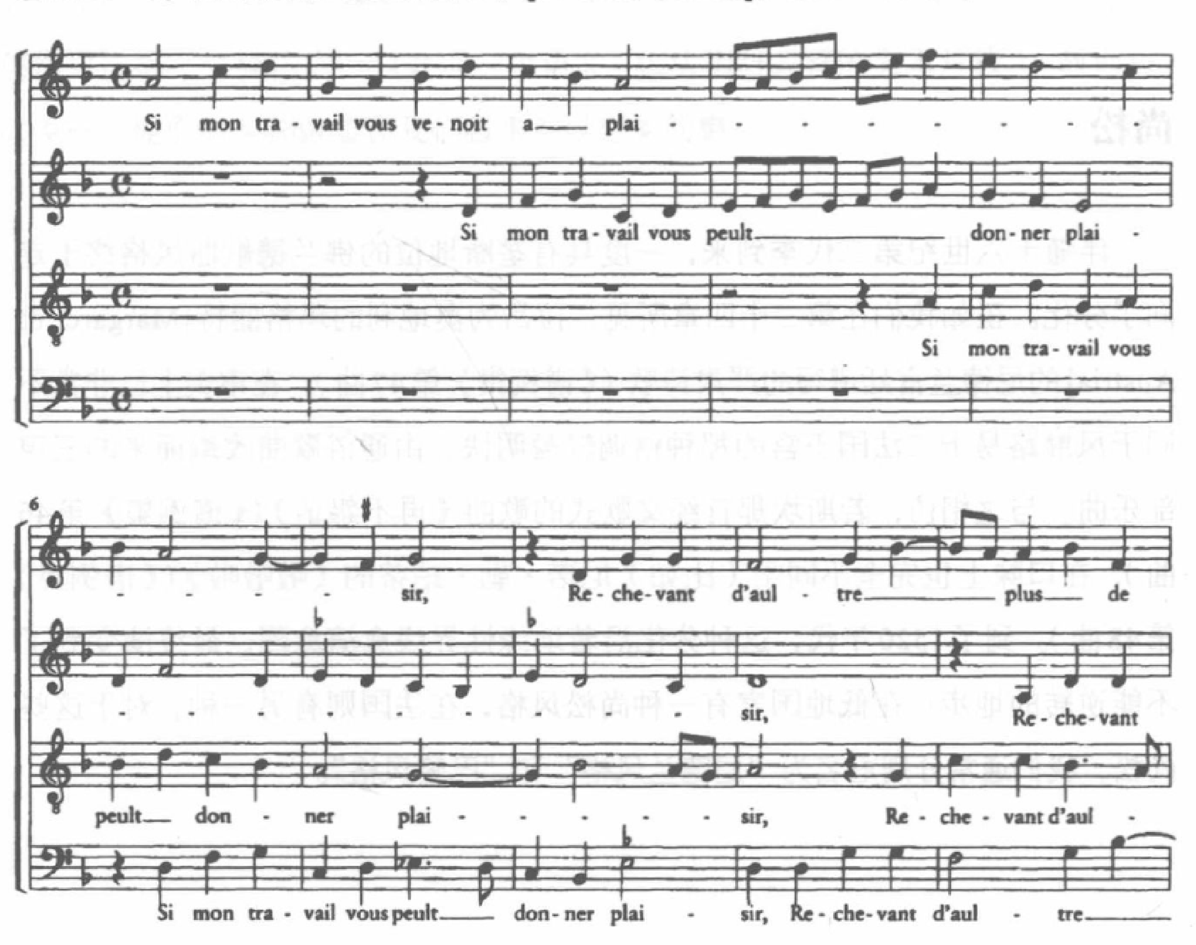
伴随十六世纪第二代季到来，一度具有垄断地位的佛兰德歌曲风格终于走向了分化。正如我们在第二十四章所见，拉吕为奥地利的玛格丽特[Margaret of Austria]的尼德兰宫廷谱写的严肃诗歌（《谱例集》第47曲），在审美上已非常不同于风靡路易十二法国王宫的那种格调轻盈明快、由通俗歌曲改编而来的三声部乐曲。与之相仿，若斯坎那首经文歌式的歌曲《再不怨诘》（《谱例集》第46曲），在口味上也完全不同于（比如）尼诺·勒·珀蒂的《啦啦啦》（《谱例集》第48曲）。到了1520年代，这种分化沿着地缘性界线愈演愈烈，最终演变到了不能逆转的地步：在低地国家有一种尚松风格，在法国则有另一种。对于这些尚松，我们通常分别冠名为“尼德兰风格”和“巴黎风格”。

尼德兰尚松

尼德兰尚松因有着密实的模仿对位织体，故而是法-佛兰德核心传统的直接后裔。谱例27-1以托马斯·克莱威朗[Thomas Crecquillon]（约1480/1500—1557）一首尚松的前几小节示例了这种风格，此人是查理五世宫廷礼拜堂的一名唱诗班歌手，或许也是那个时代最负盛名的歌曲作曲家。克莱威朗钟爱于经文歌式的连续通谱体形式，而非若干个自足闭合的、带有变化性重复的段落，这种结构手法在尼德兰尚松中具有典型性，但他也经常会用到一点重复——要么重复开头联句里的音乐，将它用于随后的诗节（正如第14小节开头那样），要么重复最后一个乐句，连音乐带文本。而且，当重复的笔法出现在最后的结尾时，如贡贝尔为同一首诗谱写的音乐那样（谱例27-2，第74小节起重复了第64小节之后的音乐），可以产生非常强烈的效果，因为它是结构意义上的收束点，从而具备了修辞性的强调意味：

423

谱例27-1：克莱威朗《若我苦心》[*Si mon travail*]，第1—19小节



11

con - ten - - - - - - - - - te - ment, Ne crai - gnés plus me fai - re

d'aul - tre plus de con - ten - te - ment, Ne crai - gnés pas, ne

- tre, re - che - vant d'aul - tre plus de con - ten - te - ment,

plus de con - - - - - - - - ten - - - - - te - ment,

16

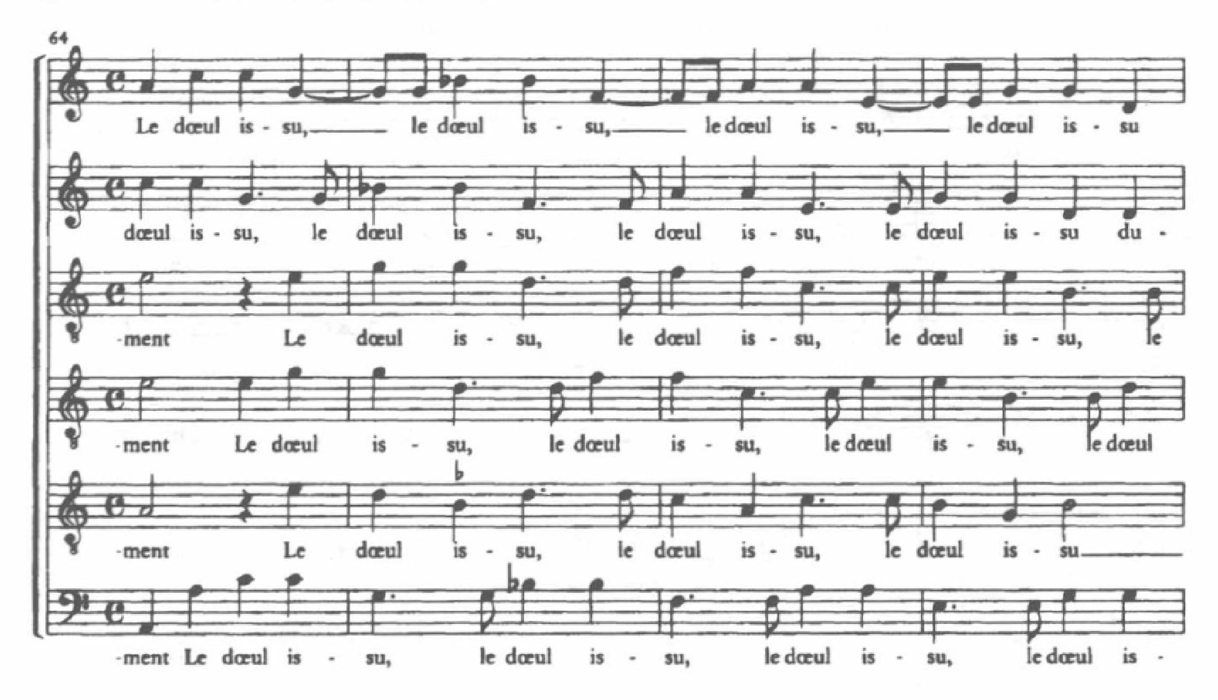
des - plai - - - - - - - - - - - -
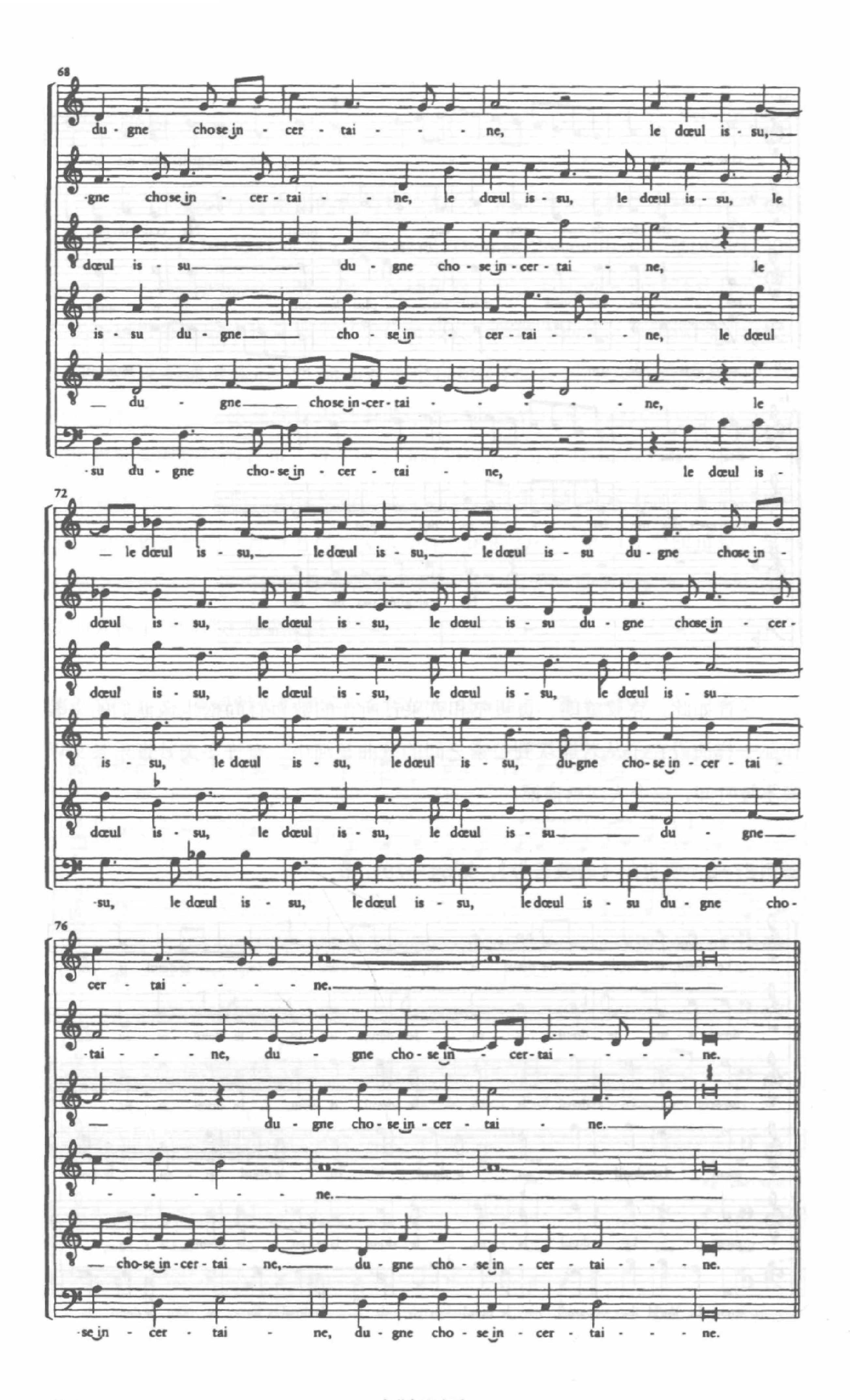
crai - gnés pas me fai - - - re des - plai - - -

Ne crai - gnés pas me fai -

尽管如此，克莱威朗、贡贝尔和克莱芒所作的数百首尚松也像他们的宗教作品一样淹没在了从若斯坎到拉索之间的歌曲长河中。有许多美妙音乐长久以来不被听闻，这令人深感遗憾。

谱例27-2：贡贝尔《若我苦心》，第64—79小节




68
du - gne chose in - cer - tai - - - ne, le dœul is - su,
-gne chose in - cer - tai - - ne, le dœul is - su, le dœul is - su, le
dœul is - su du - gne cho - se in - cer - tai - ne, le
is - su du - gne cho - se in - cer - tai - - ne, le dœul
du - gne chose in - cer - tai - - - - ne, le
-su du - gne cho - se in - cer - tai - ne, le dœul is -
72
le dœul is - su, le dœul is - su, le dœul is - su du - gne chose in -
dœul is - su, le dœul is - su, le dœul is - su du - gne chose in - cer -
dœul is - su, le dœul is - su, le dœul is - su, le dœul is - su
is - su, le dœul is - su, le dœul is - su, du - gne cho - se in - cer - tai -
dœul is - su, le dœul is - su, le dœul is - su du - gne
-su, le dœul is - su, le dœul is - su, le dœul is - su du - gne cho -
76
cer - tai - - - ne.
-tai - - - ne, du - gne cho - se in - cer - tai - - - ne.
du - gne cho - se in - cer - tai - ne.
- - - - - - ne.
cho - se in - cer - tai - ne, du - gne cho - se in - cer - tai - - ne.
-se in - cer - tai - ne, du - gne cho - se in - cer - tai - - ne.

巴黎尚松

424

“巴黎尚松”所遭受的不是忽视，而是它在身份上的质疑。

“巴黎风”这个称谓从一开始就不是针对尚松这一体裁的地域性界定，许多被如此称呼的尚松乃是由巴黎之外其他省份的法国作曲家所作，而且，也并非巴黎作曲家的所有尚松都贴切于“巴黎风”这个标签。这个风格标签也不能被随意加诸巴黎音乐出版商阿泰尼昂出版的任何尚松之上（尽管这位出版商密切维系着这个体裁），他的尚松出版物风格多元，其中也包括正宗的尼德兰传统风格。此外，这一术语所称谓的尚松在风格上并不止一种，伴随我们的视域从1520年代后期的狭义风格范围逐步拓展到世纪中叶那更为多元的风格语境时，这个问题还会变得更加急迫。或许我们应该抛弃“巴黎风”这一称谓而替换为“法国风”[French]——尽管尼德兰尚松也使用法语文本。

425

在此我们主要考察1520年代末和1530年代初巴黎尚松的三种基本风格：抒情性的[the lyrical]、叙事性的[the narrative]、标题性构思的[the programmatic]，但首先我们需要认识在这一体裁背后发挥着主导作用的一位诗人。

克莱芒·马罗。马罗[Clément Marot]（1496—1544）是同时代最有名望且备受仿效的一位法国诗人，也是法国人塞米西[Claudin de Sermisy]和雅内坎[Clément Janequin]这两位尼德兰尚松作曲家特别钟爱的诗人。马罗打破了三种“固定形式”的程式，奇妙地协调了高雅与通俗这两种对立传统，为法语诗歌注入了机智而优雅、朴素而从容的意味。在他笔端流淌出了最早的一些法语十四行诗[sonnet]和讽刺短诗[*épigrammes*]。马罗在1520年代改宗新教，开始致力于将圣经诗篇翻译为法语诗节，由此为日后加尔文教派的诗篇奠定了基础。他生命中的最后岁月在放逐中度过，这是他因同情德国新教而付出的代价。

克洛丹的一首抒情尚松。生于1490年前后的克洛丹·德·塞米西，一生中大部分时间是在巴黎最著名的两大音乐机构中度过，分别是法国的王廷礼拜堂，以及经常有王室成员光顾的圣礼拜堂[Sainte Chapelle]。虽然他毕生写有大量的宗教音乐作品，然于今人而言他主要是一个尚松作曲家（约作有一百七十五首）。在某些人看来，“克洛丹”几乎几乎成了“巴黎尚松”的同义语。这位作曲家在1562年10月逝世。

抒情尚松的最佳范本似乎是克洛丹的《我已心神麻木》[*Je n'ay point plus d'affection*]（《谱例集》第63曲）。其诗歌的结构布局如下：

	韵脚	音乐	终止式
Je n'ay point plus d'affection, 我已心神麻木、不为情扰，	a	**A**	
Que ce qu'il me plaist d'en avoir 除非此情是我所求。	b		i
Et si ne porte passion, 我亦不再激情燃烧，	a	**A**	
S'il ne me plaist la recepvoir. 若我心念已休。	b		i
J'ay gaigné sur moy tel pouvoir, 我已能克制自我、定稳心舟，	b	**B**	**III**
Tel credit et auctorité, 此力之强，足可自信、自持。	c		v
Que je commande a mon vouloir, 若我藉此独立运筹，	b	**A**	
Rein n'y peult la fragilité, 将不再因脆弱而方寸尽失。	c		i
Que je commande a mon vouloir, 若我藉此独立运筹，	b	**A**	
Rien n'y peult la fragilité.[1] 将不再因脆弱而方寸尽失。	c		i

在音乐上，我们可以看到以下几个风格特征：一、它明确采用了单一节奏贯穿的主调性织体；二、它有一个完全被置于最高声部的抒情旋律；三、它的

1. 转引自 *CMM*, 52/3: 121—122。

各个声部都配有完整的唱词；四、它有以倍短音符和微音符（在译谱中分别采用了二分音符和四分音符）组织的音节式朗诵风格；五、它有清晰分明且具有平衡感的乐句；六、它有紧凑的“调性”布局，沿着i—i—III—v—i—i的行进轨迹；七、它有清晰分明的段落，在开头和（或）结尾处都有重复；八、它以一个“扬抑抑格”[dactylic]的节奏动机开头（𝅗𝅥 ♩♩）；九、它在最后的终止式里使用了一个完满的三和弦，这种终止笔法在十六世纪第二代季变得越来越流行。（克洛丹最终收束于三度音程“G—B♭”，不过谱例27-2所示的贡贝尔《若我苦心》却是收束在完满的三和弦上。）

426

此外，克洛丹这部作品简洁明了。在这首《我已心神麻木》中，作曲家为十句八音节[octosyllabic]诗行总计谱写了相当于三十七个短音符的篇幅（计入开头乐段的重复，并把最后一个长音符算为两个）。而贡贝尔的《若我苦心》则完全是另一番光景，它有着扩充性的模仿乐思，以及想来也会重复的短小文本片段，只在四句十音节[decasyllabic]诗行的篇幅内就用足了三十七个短音符的长度。由此可见，克洛丹所谱乐曲的实际速率比贡贝尔的作品快两倍。

克洛丹的歌曲具有清晰、优雅、富于表情、朴素简洁等特质。其格调既非全然高雅，也非全然通俗，而是融合了上述两种特质，并展现了惊人的平衡感，在这个方面堪比马罗的诗歌。简而言之，克洛丹和马罗共同体现了弗朗索瓦一世的宫廷气质：“是法国历史上最富光彩和创造力的两种灿烂文化——哥特式法国文化与文艺复兴式意大利文化——的融合交会。”[1]

帕塞罗的一首叙事尚松。在皮埃尔·帕塞罗[Pierre Passereau]的职业生涯中，他最为活跃的时段似乎是1509—1547年间。虽然他也写过一些抒情尚松，但最擅长的还是叙事尚松，其诗文的叙事内容通常要么淳朴、要么粗俗，要么两者兼具。

1534年由阿泰尼昂出版的诙谐歌曲《我那郎君美又好》[*Il est bel et bon*]（《谱例集》第64曲）是帕塞罗最有名的作品。这首在结构上相当自由的诗（有一个循环出现的叠句）读来如下（字母x表示该诗行在谱曲时运用了模仿手法，以及先前有明确收束的诗行）：

1. Seward, *Prince of the Renaissance*, 13.

	采用模仿织体	在清晰的终止式后开始
Il est bel et bon, commère, mon mari	x	
表妹哦，我那郎君美又好。		
Il estoit deux femmes toutes d'ung pays	x	x
两个村妇在说笑，		
Disans l'une à l'autre: avez bon mari?	x	x
其中一个提问道：说说你丈夫好不好？		
Il est bel et bon, commère, mon mary.	x	
表妹哦，我那郎君美又好。		
Il ne me courouce, ne me bat aussi	x	x
从不对我发火，更不对我粗暴。		
Il faict le mesnage, il donne aux poulailles	x	
家务他全包，还管养鸡苗。		
Et je prens mes plaisirs		
我只管，寻欢作乐哈哈笑。		
—Commère, c'est pour rire—	x	x
——哎哟表姐，这真好！——		
Quant les poulailles crient	x	x
听那母鸡咕咕叫，		
Co, co, dac; petite coquette, qu'esse cy?	x	x
咕咕哒，咕咕哒，是不是在发骚？		
Il est bel et bon, commère, mon mary.[1]	x	x
表妹哦，我那郎君美又好。		

[译注：译文未保留原诗的变化韵式，改为了单韵贯通式。]

虽然几乎每句诗行匹配的音乐都是以模仿手法开头，但这首尚松仍然远不

1. 转引自 *CMM*, 45: xiv。

属于典型的尼德兰风格，理由在于：一、大多数模仿笔法都是在先前的乐思已明确收束之后才出现的；二、模仿织体虽然确实存在，但和弦性织体也频繁出现；三、分明的句读与循环性叠句的结合共同营造了独立分段的感觉，即使二者间的缝隙并不像在克洛丹尚松中那样明显。

《我那郎君美又好》还显示了叙事性尚松的另一个特征，即自始至终它对诗文的诵唱都是一溜烟儿式地迅速完成的，唱词音节是在微音符和半微音符（译谱中分别记以四分音符和八分音符）的速率上向前推进的。这首尚松因而是文艺复兴“絮念”歌曲[“patter” song]的优秀范本，而且我们绝对不会失察洋溢其间的现实主义幽默笔触，帕塞罗在此描绘了母鸡的叫声“咕咕哒”，位于第43—47小节的支撑对位声部和低音声部上。我们随后会发现，得以让雅内坎施展其天才的，也正是这种笔触。

雅内坎的一首标题性尚松。在同时代的伟大作曲家中，克莱芒·雅内坎的职业生涯几乎独一无二，他从未拥有一个常态化的职位，无论在重要的教堂里，还是在显赫的宫廷里，都没有。他生于1485年前后，其生命中的大多数时间是在法国诸省内度过的，先在波尔多[Bordeaux]，后来到了昂热[Angers]，只是在1549年才去了巴黎，直到1558年在此逝世，生前获得了“王廷唱诗班歌手”和“王宫作曲家”[*chantre and compositeur du roi*]头衔。在有些人看来，雅内坎因作有二百五十余首尚松故而其名字几乎成了“巴黎尚松”的代名词。

帕塞罗在模仿母鸡叫声时所用的精彩笔触，在雅内坎手上成了“家常便饭”，在这个方面，他是无可非议的大师，正如十六世纪诗人巴伊夫[Jean-Antoine de Baïf]所写：

> 每当他以浓重和弦谱写经文，
> 或尝试描摹战斗警报，
> 又或在歌曲中表现妇女谈心，
> 再或以人声摹拟林中群鸟，
> 天骄雅内坎之能，

绝非俗辈之才情，而是高妙入圣。[1]

巴伊夫所言不虚。所说“鸟鸣”是指《群鸟之歌》[*Le chant des oiseaux*]这部作品，所说“妇女谈心”是指《女人的唠叨》[*Le caquet des femmes*]，所说“战斗警报”是指他最著名的作品——《战役》[*La guerre*]，想必描绘的是1515年弗朗索瓦一世在马里尼亚诺战役[Battle of Marignano]中的胜利场景。

如果说《战役》是雅内坎最著名的标题性作品，那么《巴黎集市》[*Ls cris de Paris*]必定是最肆意的诙谐歌曲（《谱例集》第65曲）。它以面向听众的一声提问开始——“你们想听巴黎那喧闹之声吗？”，随后便把我们带到了十六世纪的巴黎街头，在此我们被各种商贩的叫卖声“轰炸”着，从卖酒（第42—44小节的支撑对位声部）开始，到卖大头菜（第130—133小节的上方三声部）结束。若是让具有幽默感的歌手来表演，那会呈现出很多令人欢喜的特色：卖芥菜的（第51—58小节最低声部）、卖松子的（第106—109小节的所有声部），还有那“不要太甜的萝卜”商贩儿（第121—123小节的支撑对位声部），那甜梨、菠菜、酢酱草的“卖家们”的甜美二重唱（第96—102小节的最高声部和支撑对位声部），都教人无法抵挡。这首歌曲临了又以另一句面向听众的致词结束：如果想听更多商贩叫卖，需要亲自上巴黎大街走一遭。雅内坎已经替我们这么做了。

428

总之，被我们称为“巴黎尚松”的那些歌曲，其实是由巴黎内外的作曲家共同创作的，它们无论在音乐上还是诗文上都包含多种风格。这种能持续聚合多种美妙剧目为一类的“常态”，就是它与尼德兰尚松之间的风格差异。

源头。对于巴黎尚松的风格源头，早期的研究者将其考定为意大利的弗罗托拉，因为这两类曲目都使用和声性风格，都将抒情的旋律放在了最高声部，都有着清晰分明的句法和简洁易懂的结构手法。但总的来说这一结论并不可靠。首先，这样的评判标准过于宽泛，因为这些风格特征也同样适用于西班牙的比良西科。其次，并非所有的巴黎尚松都符合这样的描述，它们仅贴切于抒情性尚松。对于更多依赖模仿手法的叙事性尚松则没那么贴切，而对于雅内坎那些有着万花筒般丰富织体的标题性尚松而言，这些描述则是完全不适用。三，这

1. 转引自Reese, *Music in the Renaissance*, 297。

两种歌曲的诗歌文本也相去甚远，克洛丹及其同伴们谱写的是马罗等人的文人诗篇，而弗罗托拉的作者则满足于比打油诗好不了多少的文本。四，没有明显的证据表明克洛丹、雅内坎、帕塞罗及其同时代法国同胞会知晓卡拉和特龙博奇诺等意大利作曲家的作品。

上述观点最终得到了修正：首先，法国作曲家没有理由从意大利寻找创作灵感；其次，他们所借重的是世俗性法语复调歌曲的传统；三，抒情性巴黎尚松衍生自三声部的通俗改编曲，而叙事性尚松则出自四声部的通俗改编曲。可以肯定，我们能从如下两组作品——克洛丹的《我已心神麻木》和费文的《别兮所爱》(谱例24-6)，以及帕塞罗的《我那郎君美又好》和尼诺的《啦啦啦》(《谱例集》第48曲)——中听出风格上的亲缘性。

不过，这一争辩看似有力，却仍难作为定论。举例来说，虽然四声部通俗改编曲的作曲家通常都是法-佛兰德乐派的成员，但留存下来的原始资料似乎表明他们主要是在意大利境内培育这一体裁的，或许到头来我们所寻找的是一个“莫须有”的源头，这源头有可能远不止一个。

牧歌

在十六世纪的音乐体裁中，与意大利关联最密切的体裁莫过于牧歌，这也是首次让意大利作曲家在国际范围内得到反响的体裁。考虑到这一体裁的“意大利性”，如下一个事实会具有一丝反讽意味，即早期牧歌主要是经法-佛兰德作曲家之手发展起来的。在十六世纪第二代季的牧歌作曲家领袖中，除费斯塔[Costanzo Festa]（约1490—1545）外，其余几位都不是意大利人，而是法国人韦尔代洛[Philippe Verdelot]、阿卡代尔特[Jacques Arcadelt]和佛兰德人维拉尔特[Adrian Willaert]。我们接下来将重点论述1520—1540年代这三十年间的牧歌创作。

1520年代：韦尔代洛

韦尔代洛至晚于1522—1523年间待在佛罗伦萨，而牧歌这一体裁的诞生也 429

差不多是在此时、此地。他的《夫人，我热恋于你》[*Madonna, per voi ardo*]（《谱例集》第66曲）是早期牧歌的代表作。其诗文读来如下：

1. Madonna, per voi ardo,
   夫人，我热恋于你，
2. Et voi non lo credete,
   然你却不信。
3. Perchè non pia quanto bella sete.
   你那么美丽，却不那么慈仁，
4. Ogn' hora io miro et guardo.
   日复一日，我仰慕于你。
5. Se tanta crudeltà cangiar' volete,
   若你不再这般残忍，
6. Donna, non v' accorgete
   女士，怎会不了然于心——
7. Che per voi moro et ardo?
   我狂热欲死，都只为你？
8. Et per mirar vostra beltà infinita
   为能持久仰慕你这极致美人，
9. Et voi sola servir bramo la vita.[1]
   并专心效忠于你，我又渴望生存。

关于牧歌体裁的传言之一，是说它惯于为文学质量高、情感强烈的诗文谱曲，而且时常从彼特拉克的诗作获得灵感。这一描述契合于1540年代及以后的牧歌，但韦尔代洛的这首《夫人》，则显示出它必须被视为牧歌体裁的源头所在。确实，这首《夫人》抛弃了弗罗托拉作曲家们惯用的吵闹声响，它的韵律格式和结构布局不再依附于古老的意大利固定形式。进而言之，其中有诸如

1. 转引自 Slim, *A Gift of Madrigals*, 2: 433。

"moro"[死]"ardo"[狂热]等分量沉重的词语，甚至还尝试了彼特拉克所惯用的对立性意象[antithesis]：第七行中的"我狂热欲死"，第九行的"我又渴望生存"。然而归根结底，这首诗平庸乏味，甚至连它的开场白——"我的夫人"也落了俗套。

韦尔代洛的配曲也同样乏味。它几乎采用了一成不变的和弦织体，只在个别地方有所调整，比如第七行诗句配乐中的对比性结对声部（第26—29小节），又如第九行诗句中两个低声部上短暂出现的模仿织体（第35—36、40—41小节）。然而，韦尔代洛的和弦织体又与以往弗罗托拉作曲家采用的织体有所区别。虽然它的旋律也出现在最高声部上（如果说有一条旋律的话），但整个织体（从高声部到低声部）都在引吭高歌，各声部都具有声乐性，这就与通常身为独唱琉特琴歌的弗罗托拉很不相同，牧歌是纯由人声演唱的。[1]韦尔代洛此曲在词乐关系方面也没有体现任何艺术雄心。他以音节式的词乐关系来为诗歌谱曲，只在第34—36小节的"bramo"[渴望]一词上使用了花唱（这处细节在第39—41小节被重复），并在终止式位置略微做了些修饰。此外，他一丝不苟地让乐句与诗句逐相对应，就像在弗罗托拉中一样。而且，尽管这首牧歌是通谱式的，因而其音乐也（像文本那样）远离了固定形式所依赖的重复原则，但韦尔代洛却是以近乎模进的方式重复了第三个诗句/乐句，以凸显其修辞效应，并在唱最后一行诗句时再次使用了同样的手法，由此精确复用了先前的音乐。 430

这首歌曲中也有一些强调文本意义的朴素笔触：可以肯定，在开头词句"Madonna"[夫人]上大篇幅运用的切分节奏效果（这种效果在"Donna"[女士]一词上再度出现），为这位爱人的恳求注入了几分急切感，而在第15小节的"crudeltà"[残忍]一词上出现的降E大三和弦，则将这个关键语词置于了"释然"的语境[应对了诗文所说的"不再这般残忍"]中。不过另一方面，"ardo"[狂热]、"moro"[死]这两个情感效果浓烈的字眼却没有得到特别的对待。韦尔代洛的目标似乎很单一，即尽可能以最简洁明了的方式来投射文本的意义。他为此采用

1. 偶然，牧歌也会由一位歌手演唱最高声部，并由乐器来伴奏。故而维拉尔特才会将韦尔代洛的一些牧歌，包括他的《夫人》，改编为琉特琴歌，收录在了他1536年出版的《韦尔代洛牧歌改编曲》中。

的方式，是（如一位敏锐的批评家所说）仿佛四位读者同时在朗诵同一首诗歌，每个人的朗诵都略有一些差异。[1]这种读解文本的态度是本世纪后期牧歌的典型特质，那时还出现了更具戏剧性的方式。

1530年代：阿卡代尔特

雅克·阿卡代尔特[Jacques Arcadelt]（约1505—1568）或许与韦尔代洛关系密切，1530年代初期可能曾在佛罗伦萨（供职于新近复辟的梅迪奇公爵府），1530年代后期去了威尼斯。到了1540年代，他必定已身在罗马。他生命中的最后十二年时光是在自己的祖国（存疑）——法国度过的。

在1538年末、1539年初，威尼斯出版商加尔丹诺[Antonio Gardano]发行了《阿卡代尔特牧歌首卷》[*Primo libro di madrigali d'Archadelt...*]，取得了可观的商业性成功，以至于再版了五十次。这本曲集的主要卖点无疑是开篇第一首牧歌——《天鹅洁净且温柔》[*Il bianco e dolce cigno*]（《谱例集》第67曲），文本出自阿方索·达瓦洛斯侯爵[Marquis Alfonso d'Avalos]之手：

1. Il bianco e dolce cigno
   天鹅洁净且温柔，
2. cantando more, et io
   向死而歌抒悲愁。嗟呼—
3. piangendo giung' al fin del viver mio.
   命休，临终掩泣涕横流。
4. Stran' e diversa sorte
   惊觉命运殊异怪，
5. ch'ei more sconsolato
   惜哉，伊忧郁而卒，
6. et io moro beato.

1. Haar, *Essays on Italian Music*, 72（笔者的论述参考了此书提供的资料）。

幸也，余虽死犹福。

7. Morte che nel morire

垂亡之际死神来，

8. m'empie di gioia tutt' e di desire.

竟使我周身喜悦、欲望满怀。

9. Se nel morir' altro dolor non sento

若得安死不觉苦，

10. di mille mort' il dì sarei contento.[1]

日死千回复何求。

阿卡代尔特的配曲华美精妙。有两个方面可以表明他的牧歌已接近成熟：一是他处理诗歌中意义与结构的冲突关系的方式；二是他显然有了“绘词”的意图。

在前三行诗句的意义和形式之间存在着某种冲突。这是一种被称为“跨行连续”[*enjambment*]的写作技巧，其中的语义内涵常跨越诗行和韵式。阿卡代尔特“阅读”这首诗的方式无疑是这样的：第一乐句（第1—5小节），所配诗句是“天鹅洁净且温柔/向死而歌抒悲愁”，它不仅唱完了第一行诗句，而且一直唱到了第二行诗句的中间，而第二乐句——所配诗句为“嗟呼/命休，临终掩泣涕横流”（第6—10小节）——则从第二诗行的中间开始持续到第三诗行的结束。意味深长之处在于：韦尔代洛的《夫人》因使乐句与诗句逐相对应，故而是严格遵照着诗歌的形式结构（以往作曲家在谱写任何以固定形式写成的诗作时都这么做，无论在法国还是在意大利），而阿卡代尔特则更强调语义的内涵。伴随侧重点的这一改变，阿卡代尔特本人和牧歌这一体裁都向前迈进了重要的一步，从而能够在敏感性和表现力上匹配质量更高也更复杂的诗作。

431

阿卡代尔特表达诗文含义的另一个手段是让某些词句或乐句变得引人注目。在此列举四例：一、第6—7小节的“piangendo”[掩泣]一词上出现了一个意外的、几乎是沉思般的降七度音；二、第4—5小节的“more”[死]、第18—19

1. 转引自 Fuller, *The European Musical Heritage*, 265。

小节的“sconsolato”[悲]、第25—26小节的“morire”[垂亡]这三处字眼上都出现了效果强烈的半音进行，通常出现在最高声部，而且总是采用a—$b^{\flat}$这个进行；三、第21—24小节的“beato”[福]一词上出现了短暂的花唱片段（这也是作品中绝无仅有的一处），随后出现的V—i终止式流露出了休缓的意味；四、从第34小节直到结尾处出现了作为对比的大面积模仿，从而对“di mille mort’ il dì sarei contento”[日死千回复何求]一句进行了强调，这句话对当时代那些会心的读者来说意味着一整天的性爱。

由此，阿卡代尔特在牧歌诞生的第一个十年里便把这个体裁的表现力提升了一层境界。下一次提升是在1540年代，但在论述这一点之前，我们先要好好讨论一下关于牧歌源头的几种假设。

源头

在阿尔弗雷德·爱因斯坦[Alfred Einsten]（科学家艾尔伯特·爱因斯坦[Albert Einsten]的堂弟）的经典名著《意大利牧歌》中，他将牧歌的源头概述如下：“弗罗托拉的转型就像由蛹化蝶一样轻而易举，即从一种带通奏低音伴奏和两个填充性内声部的歌曲，转变为一种包含四个平等声部的经文歌式的复调构造”（1: 121）。爱因斯坦将这种转型归因于尼德兰经文歌的影响，以及彼特拉克那种严肃诗歌的日渐风行。但他的假设后来遭遇了怀疑。首先，正如当我们虑及韦尔代洛的《夫人，我热恋于你》时所发现的那样，早期牧歌的诗作文本未必优于弗罗托拉的文本，而且弗罗托拉的作者未必不知道彼特拉克，尤其在弗罗托拉的后期岁月中。早期牧歌所用的许多诗歌文本其实和弗罗托拉的文本一样，都差不多像是“入乐之诗”[*poesia per musica*]（指专为配乐而写作的诗文，没什么艺术雄心）。

432

为了检验早期牧歌是否真如爱因斯坦所说——穿上了“经文歌式的复调构造”这层“外衣”，我们可以将韦尔代洛的《夫人》与阿卡代尔特的《天鹅洁净且温柔》与（比如）贡贝尔的六声部经文歌《言指何人》[*Quem dicunt homines*]（《谱例集》第61曲）采用的模仿复调做一番对比——这好比是在苹果和香蕉[这两件不同事物]之间作比。至于说征用严肃诗歌导致了牧歌品质的优化这一论

调，似乎也存在问题，因为只是到了1540年代，牧歌才开始征用经文歌那种稠密的对位织体的。

还有一点需要考虑：虽然弗罗托拉和牧歌在1520年代并存了一段时间，虽然诸如贝尔纳多·皮萨诺《一线生机》[*Si è debile il filo*]（谱例24-9）这样的作品已然处于早期牧歌在风格上的分水岭，但这两种体裁所流传的地域范围似乎非常不同。弗罗托拉主要流传于意大利北部，以曼图亚和费拉拉这样的宫廷为根据地，而牧歌则主要是在佛罗伦萨成型的。简而言之，在弗罗托拉的式微与牧歌的兴起这两条道路上没有太密切的交集。

那我们应该将牧歌溯源至何时、何地呢？法国尚松或许是其源头之一。更具体地说，就是那种助长克洛丹抒情风格的东西。毕竟，韦尔代洛和阿卡代尔特都是法国人，而且阿卡代尔特还有一大批尚松作品采用了如早期牧歌中所有的那种敏感情愫。

归根结底，牧歌的孕育生长很可能依赖着不止一颗"种子"。一方面，我们可以把韦尔代洛和阿卡代尔特的牧歌看作克洛丹风格（即抒情性法国尚松）在意大利的对等物。另一方面，在牧歌和晚期弗罗托拉的风格之间也存在一定程度的连续性。我们所能肯定的是，只是到了1540年代，爱因斯坦所说的"蝶"（即以彼特拉克诗作为词的经文歌式的构造）才出现在人们视野中的，而且，我们是在维拉尔特的牧歌中首次发现这种风格的。

1540年代：维拉尔特

第二十六章里提到，1559年维拉尔特出版的《新音乐》收录了他在经文歌和牧歌领域中的代表作。在所被收录的二十五首牧歌中，有许多写于1540年代，只有一首采用了彼特拉克的诗作，这位诗人尤其值得我们重视。

彼特拉克运动和彼特罗·本博。弗朗切斯科·彼特拉克[Fancesco Petrarca]（1304—1374，图27-1）是一位诗人、历史学者、散文作者、古典学者、文本批评家，也是一位孜孜不倦的书信作者，他几乎是第一位持续用拉丁文写信的人。他与但丁[Dante]和薄伽丘[Boccaccio]同被誉为十三世纪末和十四世纪意大利最伟大的三位文学家。彼特拉克对意大利诗歌的最主要贡献，体现在《歌集》



图27-1　彼特拉克肖像，出自威尼斯画家之手（现藏罗马博格塞美术馆）

[*Canzoniere*]中收录的三百六十六首诗作。其中，他通过向那位（想来应是）虚拟的恋人——罗拉[Laura]题献一系列具有深刻沉思意味的十四行诗，发展了他对“灵性”[spirituality]、“尘世价值”和“理想女性”的思考。

彼特拉克的诗作并没有引起同时代作曲家的注意，十四世纪作曲家更偏好那种容易“上手”的入乐之诗，只是到了十五世纪末期，他的影响才开始体现，最初是在某些诗人身上，在音乐中形成影响的时间要更晚一些。虽然他的诗作曾经吸引过后期的弗罗托拉作曲家，但真正使彼特拉克广受欢迎的，乃是维拉尔特及其威尼斯门徒写于1540—1550年代的牧歌作品。这一趋势的出现，在很大程度上归因于彼特罗·本博[Pietro Bembo]的著作所产生的效应，这位作者是当时意大利最有影响力的文人。

433

曾作为教皇利奥十世的秘书并在1539年晋升为红衣主教的本博，既是诗人，

也是文学理论家。《俗语论》[*Prose della volgar lingua*]是他最有影响力的著作，1512年完成，1525年出版于威尼斯。本博在书中竭力申明了意大利语的文学性，认为其文学价值不逊于拉丁语。本博所指的意大利语，是但丁、薄伽丘以及（尤其）彼特拉克所用的托斯卡纳意大利语，本博对他们的诗歌做了精细的分析，并赋予其"完美典范"这一尊荣地位。他还发展了一种理论，根据这一理论，语词——凭借其元音、辅音、节奏、韵律以及长短诗行构成的文本——可以传达出或高贵[gravità]或欣怡[piacevolezza]的感觉。简而言之：语词有其"内置"的情感效应。

本博的上述观念在维拉尔特时常出入的威尼斯文人群体中非常盛行。虽然在本博和音乐理念家之间并没有太多的相互关注，但维拉尔特在《新音乐》收录的牧歌中发展的新风格，或许可被看成本博语言理论在牧歌音乐语言中的转化。 434

维拉尔特《尖刻无情之心》。虽然我们在此只会观察《尖刻无情之心》[*Aspro core*]的某些片段，但我们首先需要完整通读彼特拉克的这首十四行诗：

1. Aspro core e selvaggio, e cruda voglia
   尖刻无情之心与冷酷之意，
2. In dolce, hummile, angelica figura,
   寄存于亲切、谦和、可爱之身。
3. Se l'impreso rigor gran tempo dura
   若你之决绝，蒂固根深
4. Avran di me poco honorata spoglia,
   我之余生，将只剩悲戚。
5. Che, quando nasce e mor fior, herba, e foglia,
   花开花落、枝叶枯荣之际，
6. Quando è 'l dì chiaro e quando è notte oscura,
   暖阳高照、长夜晦暗时分，
7. Piango ad ogni or. Ben ho di mia ventura,
   我都禁不住落泪，为我那不幸命运，

8. Di madonna e d'Amore onde mi doglia.

我之所恋所爱，令我伤怀失意。

9. Vivo sol di speranza, rimenbrando

岂不知？人无希望，难以存活，

10. Che poco umor già per continua prova

君不见，涓涓细水——

11. Consumar vidi marmi e pietre salde.

久滴亦可令石穿。

12. Non è sì duro cor che, lagrimando,

可叹人心比石坚，纵使泪窝——

13. Pregando, amando, talhor non si smova,

倾流，爱意求祈，亦是徒然白费。

14. Né freddo voler, che non si scalde.

冰冷之心，难有丝毫温暖。

如此品质的诗歌，我们在以往的法语、意大利语、西班牙语或德语中从未见过，它既美妙又复杂。彼特拉克在诗中玩味着一些对立的意象，引领着我们的情绪像坐跷跷板一样起伏变化："尖刻……无情……冷酷 / 亲切、谦和、可爱"（第1—2行）；"暖阳……长夜"（第6行）。其句法结构炫彩夺目，不仅诗行内如此，句法之间也是如此："涓涓细水，久滴亦可令石穿"（第10—11行）。难怪长久以来作曲家们对彼特拉克的诗作退避三舍。

彼特拉克的十四行诗句可分为两组：一组八行、一组六行。维拉尔特的配曲也相应地分为了两个部分，如此便开创了一种多段体的大型牧歌传统，这在十六世纪后半叶成为了标准形式。然而这或许只是维拉尔特新式牧歌理念中最不起眼的部分。谱例27-3选取了牧歌《尖刻无情之心》的三个片段：
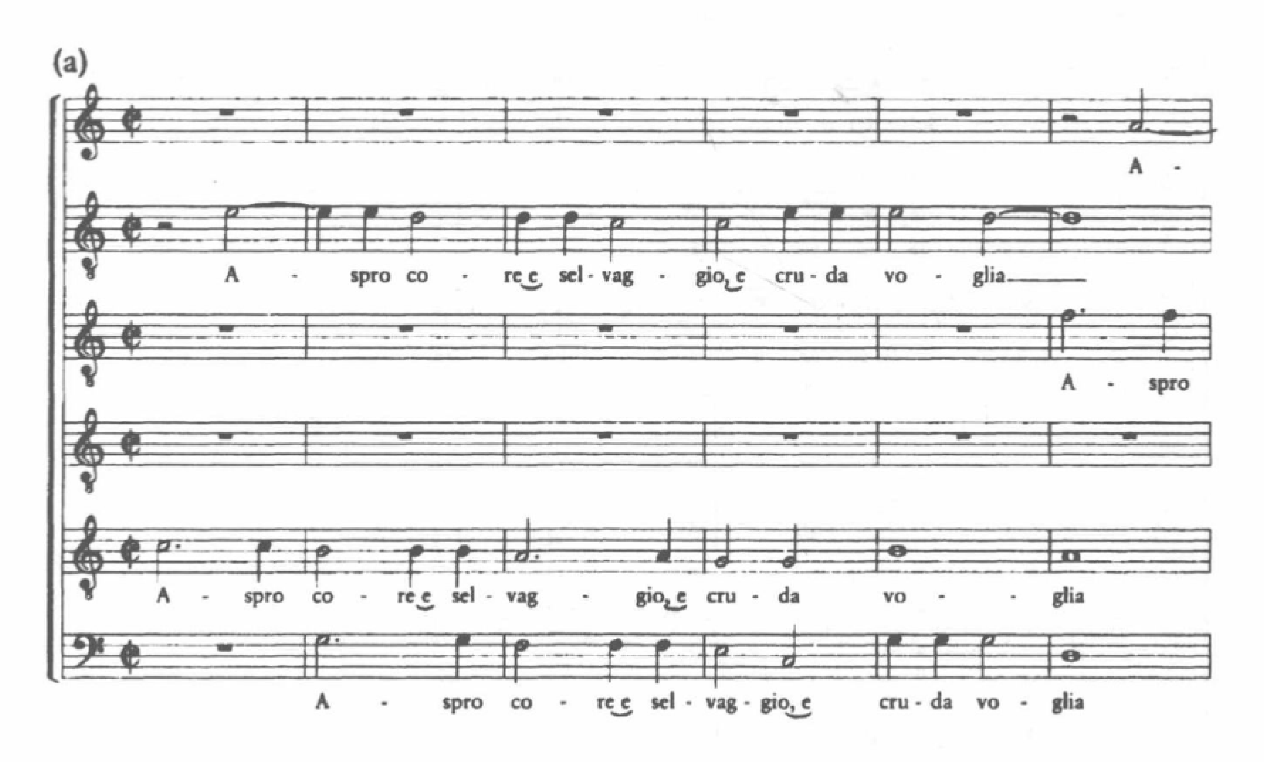
这里终于出现了爱因斯坦所喻称的"蝶"：彼特拉克的诗歌被谱写为经文歌式的稠密而复杂的织体。倘如先前所说——韦尔代洛的《夫人，我热恋于你》可被视为四位读者的同时诵读，那么维拉尔特的《尖刻无情之心》则是一场关于如何诵读这首诗的热烈的六方辩论，织体丰富多变：从完整六声部到各种三、四声
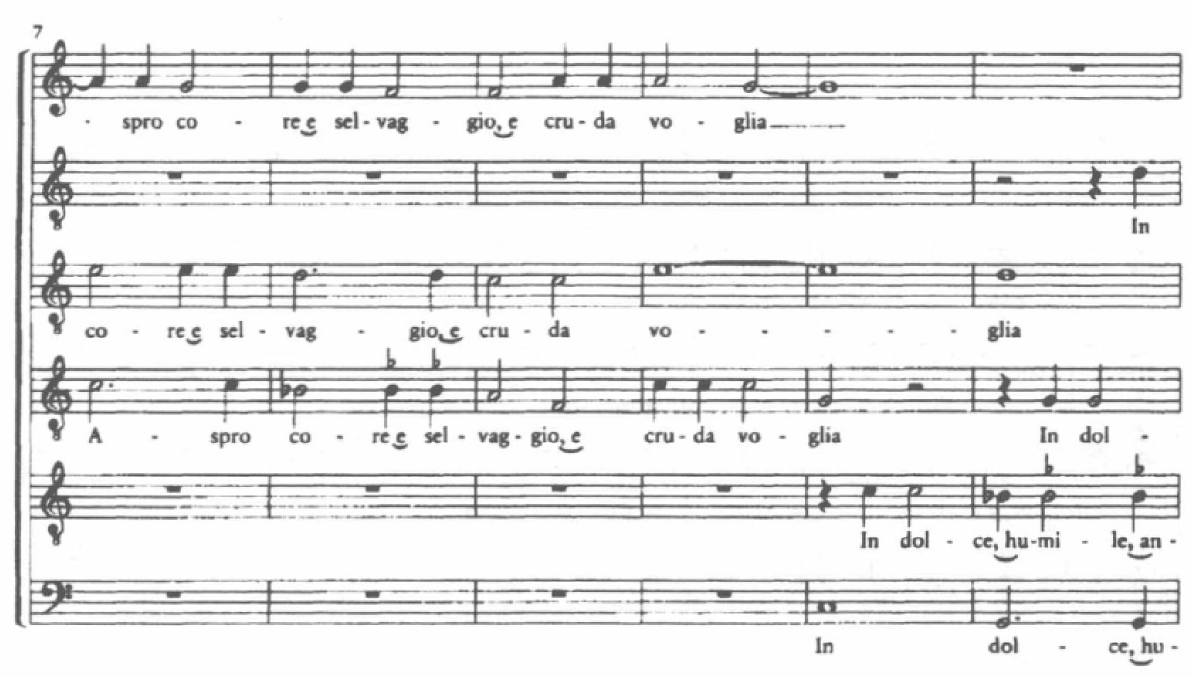
435
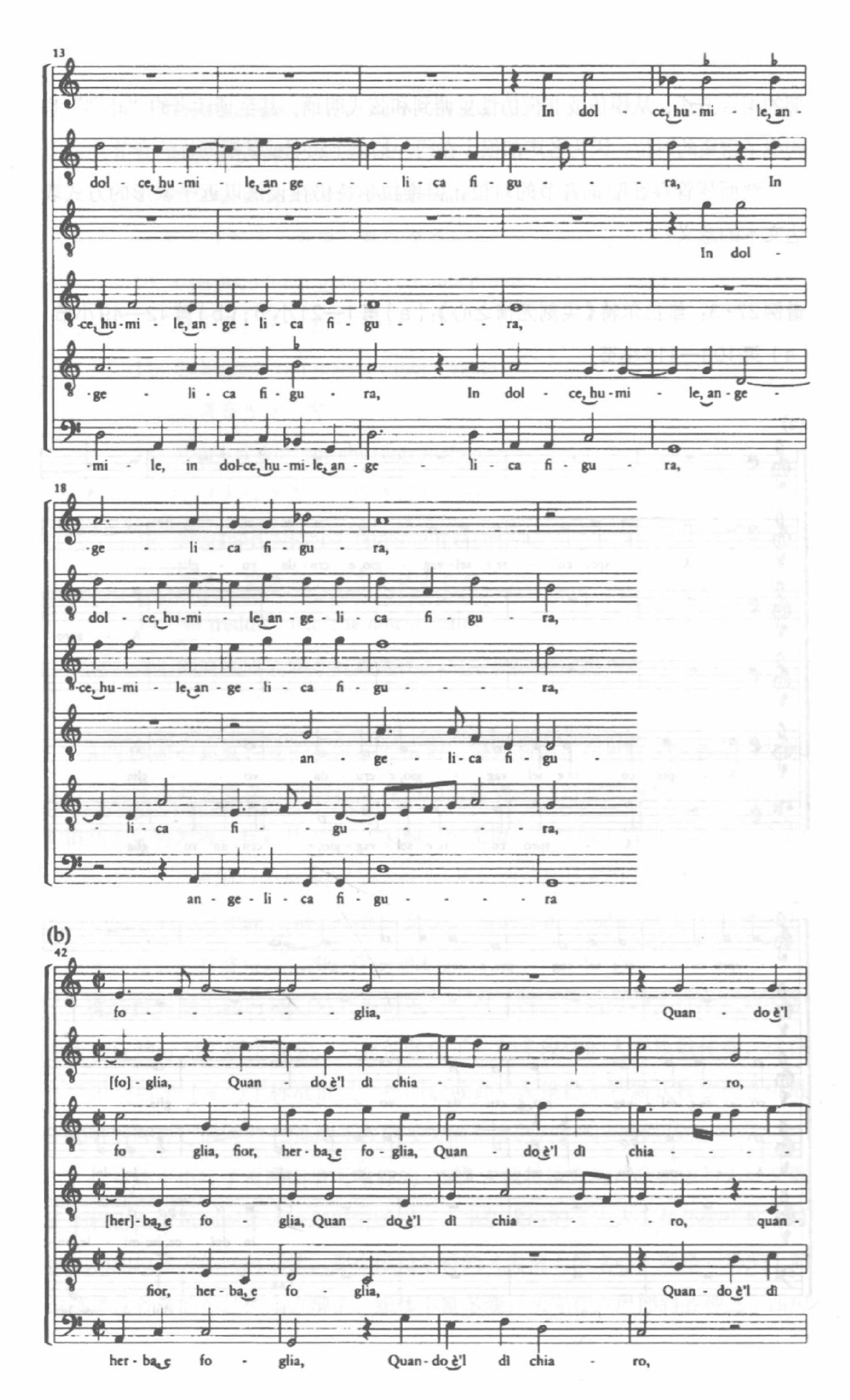
部的组合方式，从模仿或非模仿性复调到和弦式朗诵，甚至诵读者的“吐字”也构成了密集的对位，因为各声部很少在同一拍点上起唱或续唱同样的音节。
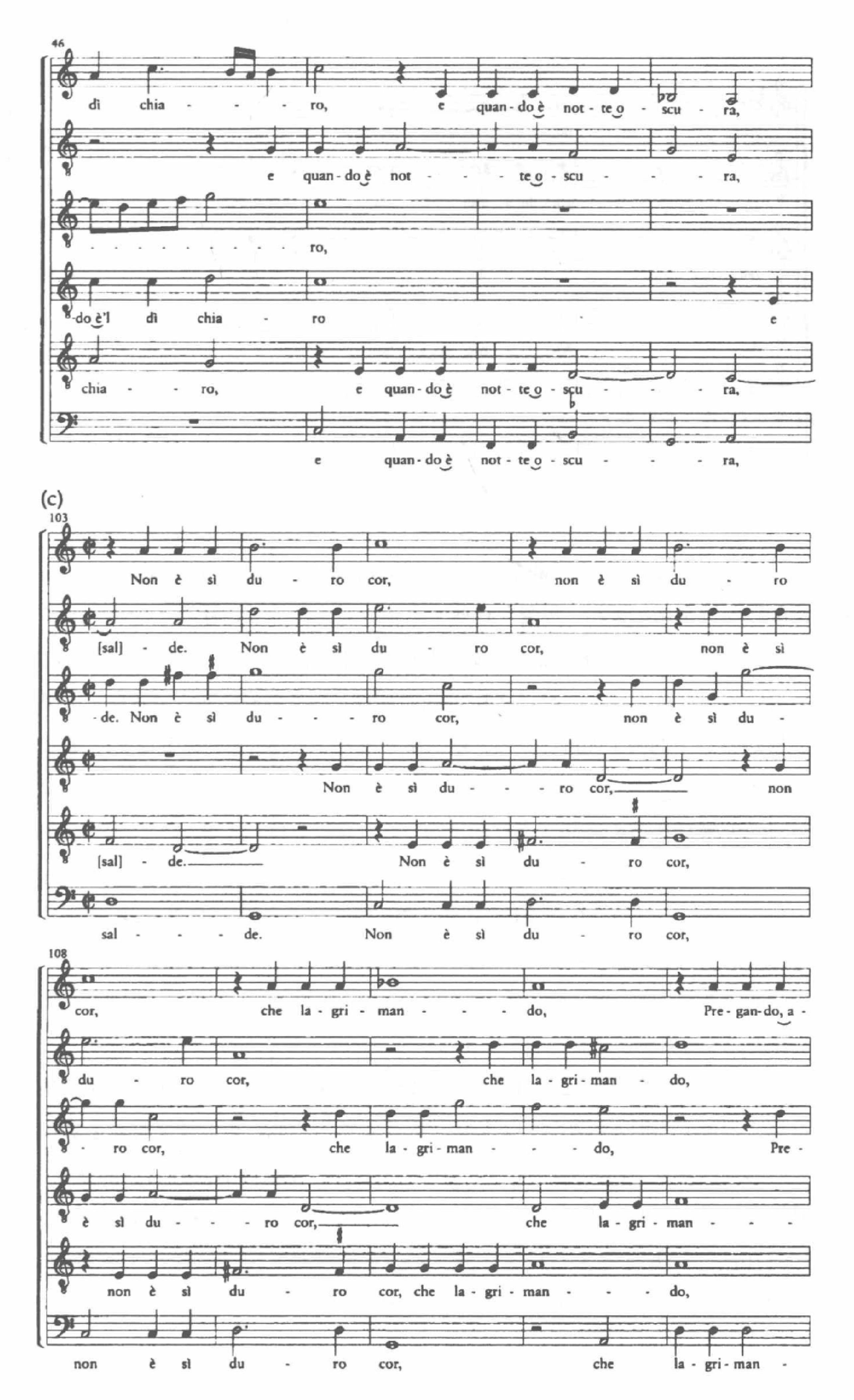
然而尽管存在唱词音节的对位，但维拉尔特仍在设法以近乎象形的方式表达文本的意义：
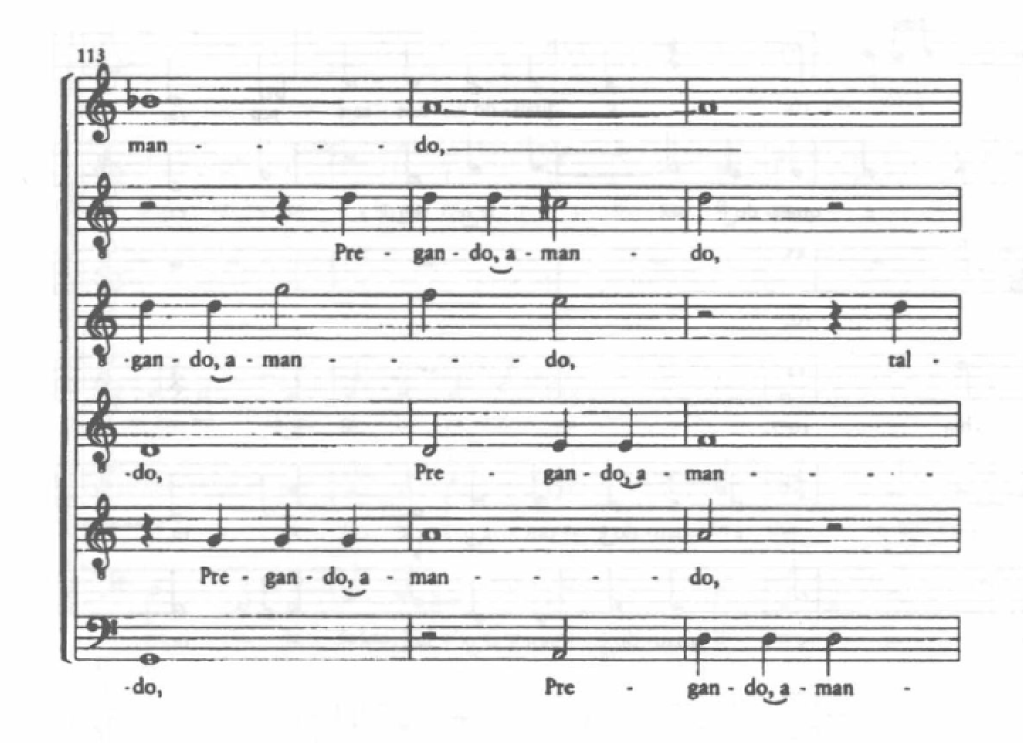
谱例27-3：维拉尔特《尖刻无情之心》：（a）第1—21小节；（b）第42—49小节；（c）第103—115小节






13
In dol - ce, hu - mi - le, an -
dol - ce, hu - mi - le, an - ge - - li - ca fi - gu - - - ra, In
In dol -
ce, hu - mi - le, an - ge - li - ca fi - gu - - - ra,
ge - li - ca fi - gu - ra, In dol - ce, hu - mi - le, an - ge -
mi - le, in dol - ce, hu - mi - le, an - ge - - li - ca fi - gu - - ra,
18
ge - li - ca fi - gu - ra,
dol - ce, hu - mi le, an - ge - li - ca fi gu - ra,
ce, hu - mi - le, an - ge - li - ca fi - gu - - - - ra,
an - ge - li - ca fi - gu -
li - ca fi - gu - - - - ra,
an - ge - li - ca fi - gu - - - - ra
(b)
42
fo - - - - - glia, Quan - do è'l
[fo] - glia, Quan - do è'l dì chia - - - - - - ro,
fo - glia, fior, her - ba, e fo - glia, Quan - do è'l dì chia - - -
[her] - ba, e fo - glia, Quan - do è'l dì chia - - - ro, quan -
fior, her - ba, e fo - glia, Quan - do è'l dì
her - ba, e fo - glia, Quan - do è'l dì chia - ro,


46
dì chia - - - ro, e quan-do è not-te o - scu - ra,
e quan-do è not - - te o - scu - - - ra,
- - - - - - - - - - - ro,
do è'l dì chia - ro e
chia - ro, e quan-do è not-te o - scu - - - ra,
e quan-do è not-te o - scu - - - ra,
(c)
103
Non è sì du - ro cor, non è sì du - ro
[sal] - de. Non è sì du - ro cor, non è sì
- de. Non è sì du - - - ro cor, non è sì du -
Non è sì du - - ro cor, non
[sal] - de. Non è sì du - ro cor,
sal - - - de. Non è sì du - ro cor,
108
cor, che la-gri-man - - - do, Pre-gan-do, a -
du - ro cor, che la-gri-man - do,
- ro cor, che la-gri-man - - - do, Pre -
è sì du - - - ro cor, che la-gri-man - - -
non è sì du - ro cor, che la-gri-man - - do,
non è sì du - ro cor, che la-gri-man -



一、第1—21小节谱写的是第1—2行诗句，彼特拉克此时以“尖刻、无情、冷酷”与“亲切、谦和、可爱”这些字眼构成对比。为了诠释第一行诗句流露的严峻表情，维拉尔特采用了不安定的第一转位三和弦以及平行大三度音程，后者以声部对斜的方式[cross-relationships]构成了具有刺痛感的三全音程，出现在第2—3小节的两个低声部之间，以及第7—8小节的两个中间声部之间。随后则以根音位置的三和弦以及隐性的三拍子律动把相同的旋律融化为了契合于第2行诗句（第11小节）之甜美寓意的乐句。这是微妙、低调（维拉尔特通常会避免呈现高度的戏剧性）但却极富效果的笔法。
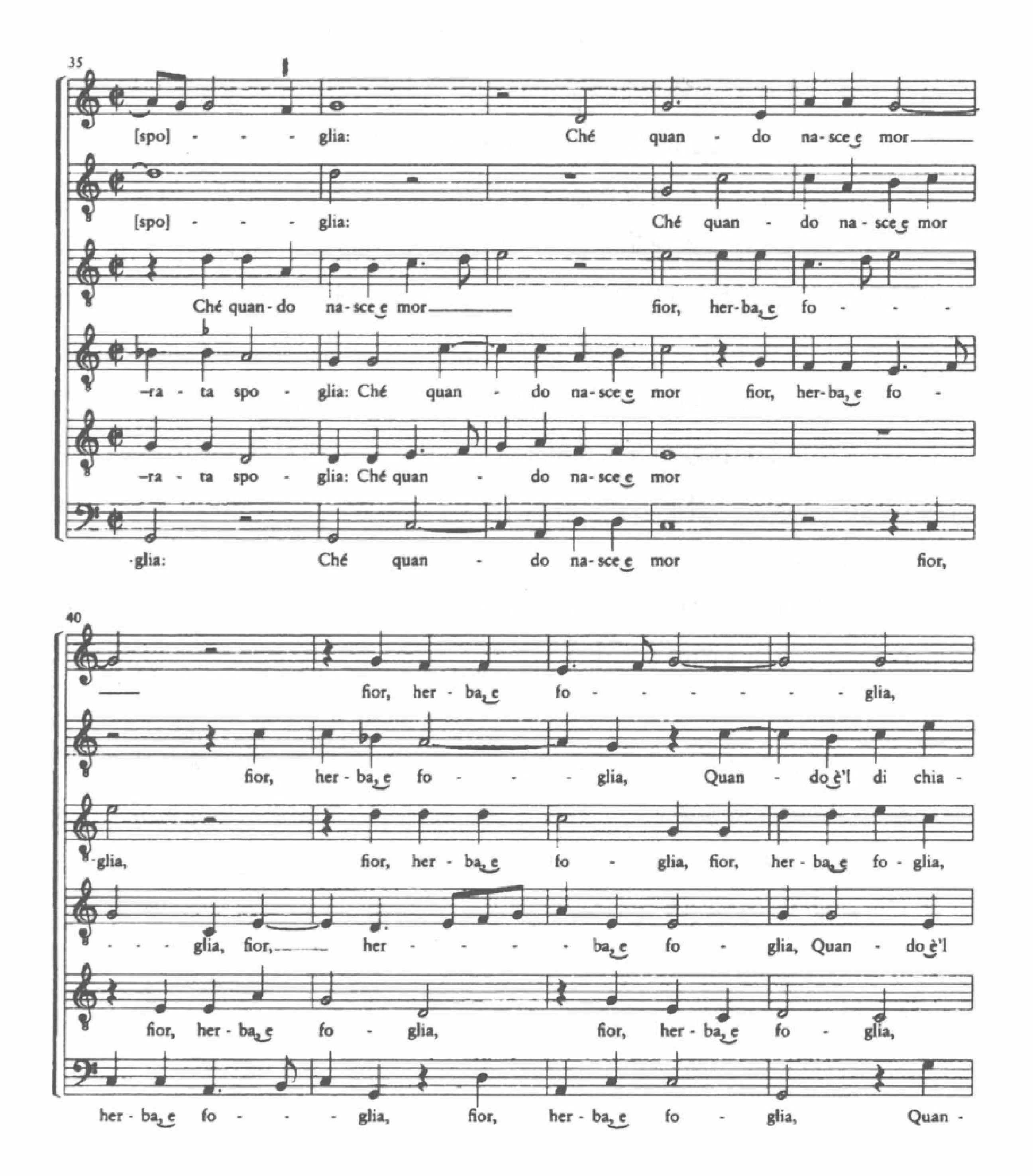
438

二、维拉尔特的笔意在第6行诗句（第42—29小节）即“白昼[暖阳高照]”与“黑夜[长夜晦暗]”并置时体现得最为明显：最高声部在此降低了一个八度，随后继续下行一个三度，喻示夜幕降临，白昼转为夜晚，“scura”[晦暗]上意外出现的降七度音更使这种匠心一览无遗。

三、维拉尔特对第12—13行诗句的处理尤为精彩（第103—115小节）。在这个跨行连续的地方，彼特拉克传达了即使是铁石心肠，也能被哭泣、恳求和爱所感动的意象。而此处的维拉尔特是在两个层面上玩味着这些对立的意象。对于没有乐谱的聆听者来说，最高声部最能清楚体现这一笔意：第103—105、106—108小节中持续上行的大二度（a^1—本位音b^1），与第109—111、112—114小节中立即转为了下行的小二度（a^1—b^{b1}）构成了对比。然而，对于十六

世纪演唱该声部的歌手来说，维拉尔特的矛盾修饰法[oxymoron]笔法更显直率："duro"［石］一词被配上了本位*b*音，也就是说，这个刚性的*b*音必须被唱为"*mi*"；而另一方面，"lagrimando"［泪］和"amando"［爱］则被配上了降*b*音，这个柔性的*b*音被唱作"*fa*"。尽管聆听者未必能够察觉，但这仍不失为美妙的笔法。

谱例27-4：维拉尔特《尖刻无情之心》，第35—43小节



维拉尔特还将音乐之于诗篇的敏感性扩展到了另一个层面：句法单位层面。谱例27-4显示了维拉尔特谱曲的第5行诗句。维尔拉尔特对此句的读法是这样的："For when [are] born and die / flowers, grass, and leaves"［直译为：在其生灭之际/鲜花、青草、绿叶］，每个句意单位都催生了一个微型"幻想曲"[fantasia]。通过对句意单位做音乐化重复，并为不同的句意单位配上不同的音乐，维拉尔特富于创造力地让韵律、语义、句法之间形成了丰富的互动，其复杂程度堪与彼特拉克的原诗媲美。实际上我们可以说，在《尖刻无情之心》这首牧歌中，六位"读者"中的每一位都在静默地诵读这首诗，有时他们在某个语词或乐句上纠缠一处，有时则在另一个语词或乐句上分道扬镳，有时则一并驻足反思。作曲家在此所做的，无非是用音乐设计了一种诠释方言诗的新方式。

439

无论维拉尔特是否有意在尝试将本博的语言理论应用于音乐，他都确切无疑地从某个方面奉行了本博的主张。正如本博致力于将意大利语提升到拉丁语的同等地位那样，维拉尔特则是将牧歌提升到了经文歌的同等地位。《尖刻无情之心》并非是雕虫小曲，它已经超越了"歌曲"的身份。维拉尔特及其威尼斯人同伴发展了一种新的牧歌风格，它以严肃的诗歌召唤着同样严肃的音乐。实际上，通过精巧地使诗歌和音乐获得惊人的平衡（彼此都不屈就于对方），他们已成功再造了牧歌这一体裁。

440

这种新式发明所具有的美妙感，并非没有被维拉尔特的听众所察觉。正如安东弗朗切斯科·多尼[Antonfrancesco Doni]在《关于音乐的对话》[*Dialogo della musica*]（1544）的题赠语中所说：

> 倘能但凭双耳感受天堂之声，必当使人惊异莫名，我在威尼斯幸有此遇……彼夜我出席音乐会，聆赏琴曲、歌声……绝妙音乐出自大师维拉尔特之手……其风格精致、甜美、可人心意，并能以审慎之姿匹配文本，乃令人叹服。和声之妙，至此方知。[1]

尽管多尼并没有明确提到他那晚听到的是不是牧歌，但几乎难以想象能令

1. 转引自 Carter, *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*, 39。
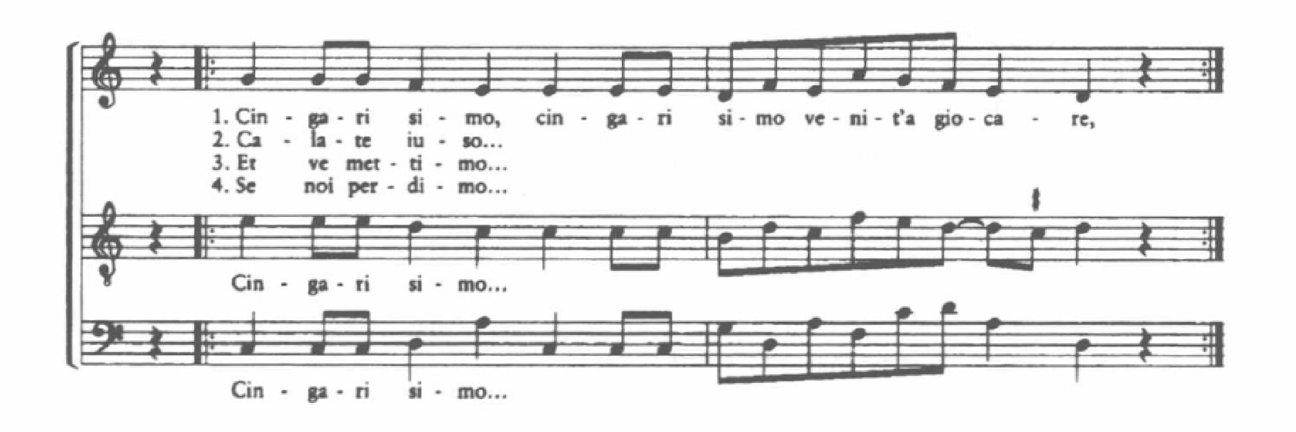
他如此动容的音乐还可能会是别的什么体裁。
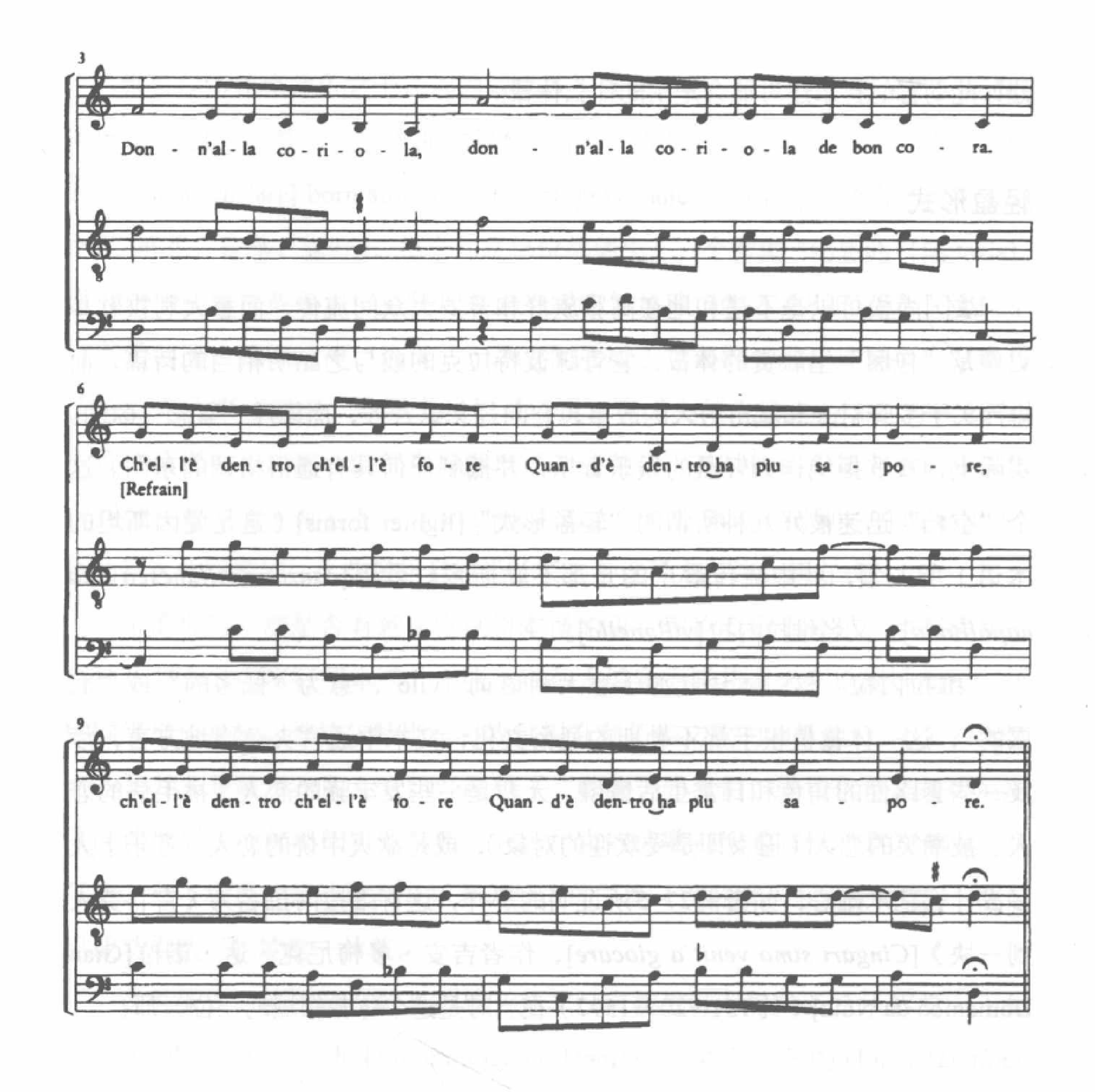
轻盈形式

法国尚松可以毫不违和地在高雅族群和普罗大众间流传，而意大利牧歌却更像是“包厢”里欣赏的体裁：它青睐彼特拉克的或与之品质相当的诗篇，而排斥关于乡野村夫和城市穷人的故事；它向经文歌看齐，而排斥“絮念”歌曲。实际上，牧歌拒绝作为轻盈的娱乐音乐，并抵制任何具有通俗格调的东西。这个“空档”迅速被好几种所谓的“轻盈形式”[lighter forms]（这是爱因斯坦的术语）所占领，其中流传最广的是那不勒斯乡村歌谣[*canzone villanesca alla napolitana*]，又名维拉内拉[*villanella*]。

“维拉内拉”这一术语起源于意大利语词“vile”，意为“低劣的”或“底层的”，这一体裁植根于那不勒斯的通俗文化，文本中通常夹杂当地方言，涉及一些套路性的角色和日常生活情境，无非是一些发牢骚的恋人、挑毛病的恋人、被嘲笑的恋人（丑女即是受欢迎的对象），或是欲火中烧的恋人。音乐上大多没什么艺术雄心，如谱例27-5所证明的那样，这首维拉内拉名为《吉卜赛人到一块》[*Cingari simo venit'a giocare*]，作者吉安·多梅尼克·达·诺拉[Gian Domenico da Nola]（约1510/20—1597）在当时是这个体裁领域的一位大师：

谱例27-5：吉安·多梅尼克·达·诺拉《吉卜赛人到一块》





441　这不过是一首带叠句的八行诗，叠句出现在每个联句之后，通译后读来如下：

We are gypsies come to play

吉卜赛人到一块，

the game called Queen of hearts

“红心皇后”玩起来。

This on's in——that one's out

里一张来外一张，

it's more fun when round about

转个圈会怎么样？

Come on down and have some fun

来吧坐下寻开心

as we gamble a little for your love

算算你那心上人。

This on's in——that one's out

里一张来外一张，

it's more fun when round about

转个圈会怎么样。

To keep you happy, we'll make sure

让你眼笑又眉开，

You have this club in your hands all the time.

给你留张梅花牌。

This on's in——that one's out

里一张来外一张，

it's more fun when round about

转个圈会怎么样。

If we lose, we'll pay a carlino

我们输了赔老婆，

and if you lose, you'll buy the wine.

你要输了买酒喝。

This on's in——that one's out

里一张来外一张，

it's more fun when round about

转个圈会怎么样。[1]

442 但凡有点体面的牧歌，都不会选用这样的歌词。但这却是维拉内拉的典型文本，尤其是那句直白的双关语“club”[梅花牌]，它既是扑克牌的四色之一，也指代男性的生殖器。其音乐也是典型的维拉内拉风格：紧凑的三部性结构、主调织体、朗诵式的风格、分节歌结构、还有那正宗属于维拉内拉的一个标志性特征——平行五度音程，它在许多国家都很流行。

虽然维拉内拉是那不勒斯体裁，并源出于普罗大众，但它很快便在意大利各地的上层听众中受到喜爱。事实上，诺拉曾在威尼斯出版过两套维拉内拉曲集，维拉尔特及其追随者对这些歌曲也很重视，并曾将其中一些改编成了四声部作品，并不乏自发原创之作。实际上，维拉内拉的风靡很快激起了伦理学家的愤怒。其中有位巴尼亚卡瓦洛[Thomaso Garzoni da Bagnacavallo]曾抱怨那些暴脾气且经常酗酒的音乐家们“偏好咏唱放任淫欲之牧歌与荒诞空洞之那不勒斯村夫谣[维拉内拉]”。[2]

总体而言，在法国和意大利，十六世纪第二代季堪称世俗音乐的繁盛期。这一时期涌现了新的体裁，并浮现了不同的民族风格，典雅和通俗两种元素在巴黎尚松中舒适并存，一如牧歌中彼特拉克式的诗歌与经文歌式的高难度复调完美结合。伴随音乐中迎来印刷出版的曙光（参见第二十九章），克洛丹、雅内坎、阿卡代尔特、维拉尔特的尚松和牧歌以空前快捷的速度赢得了空前广泛的受众群体。

利德

德语世俗歌曲相对较为保守。多数人满足于延续伊萨克和芬克发展起来的

1. 转引自 Cardamone, *Adrian Willaert and His Circle*, xxxiv。
2. Cardamone, *Adrian Willaert and His Circle*, xi.

支撑声部利德[Tenorlied]传统。迄今为止，这一体裁最伟大的代表，是生于瑞士的路德维希·森夫尔[Ludwig Senfl]，无论就数量（写有二百五十余首）还是质量而言都是如此。

路德维希·森夫尔

森夫尔于1486年前后生于巴塞尔城内或城郊，其职业生涯的大部分时间在两个重要宫廷度过。1496年，他成为了马克西米利安一世的宫廷唱诗班歌童，在此待到1519年皇帝逝世。他曾有一段时间是作为伊萨克的学徒兼唱诗班同事，正是森夫尔最终完成并出版了伊萨克的《康斯坦策唱诗班曲集》。1523年，森夫尔进入了巴伐利亚国王威廉四世公爵的慕尼黑宫廷。在此，身为作曲家[*Komponist*]的森夫尔比照皇廷建制重组了唱诗班。森夫尔的余生都在慕尼黑度过，大约在1542或1543年逝世。

森夫尔是最先感受到十六世纪欧洲宗教形势的严峻性和危害性的作曲家。虽然他毕生笃信天主教，但他也与普鲁士的路德教徒阿尔布雷希特公爵[Duke Albrecht of Prussia]发展了长期的友谊，并最终与马丁·路德本人有了联系。毋庸置疑，森夫尔对宗教改革心怀同情，其程度如此之深，以至于他在1529年毅然放弃神职而选择结婚。不过虽然慕尼黑的天主教廷没有因森夫尔的宗教立场而为难于他，但他的继任者——新教徒路德维希·达泽尔[Ludwig Daser]（约1525—1587）却没这么幸运，他被异端审判所牵连，终被解除了职务。我们在随后的章节里还会看到，另有一些作曲家因宗教局势紧张而深受牵连。

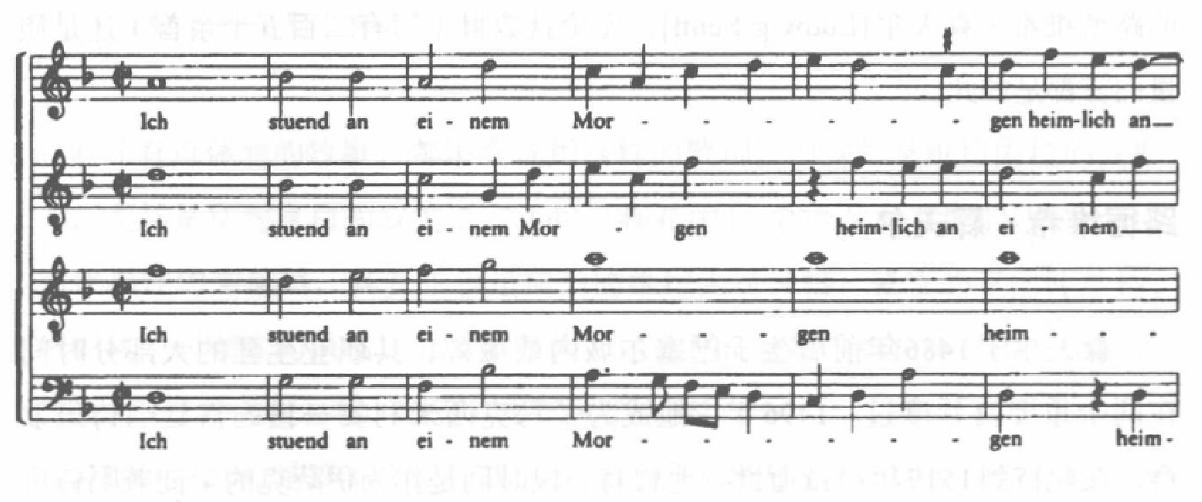
443
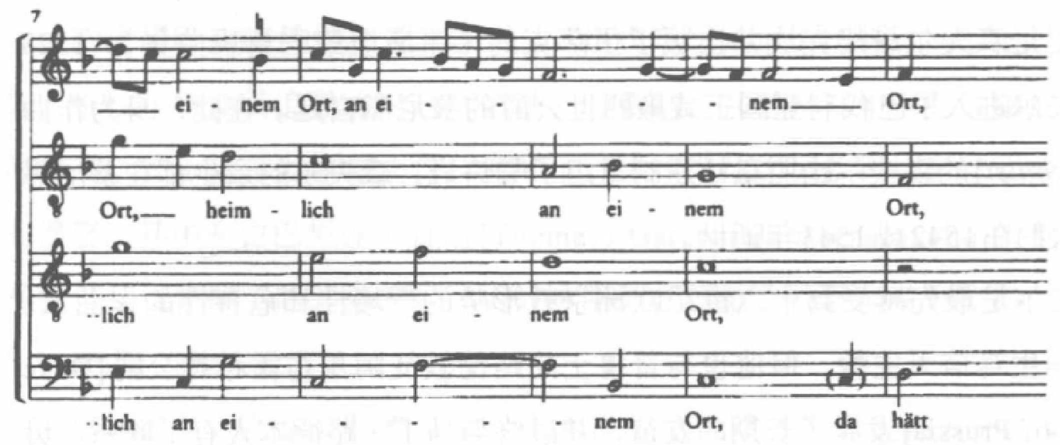
支撑声部利德

1520—1550年代的支撑声部利德仍然依赖于定旋律风格，不过其文本涉及的题材范围已更为广阔。森夫尔的两首歌曲可以说明这一点。

谱例27-6列出了《那天清晨我在暗处》[*Ich stuend an einem Morgen*]的开头几个小节，这是一首以恋人临别为主题的感伤诗，曾多次被谱曲：

谱例27-6：森夫尔《那天清晨我在暗处》，第1—11小节
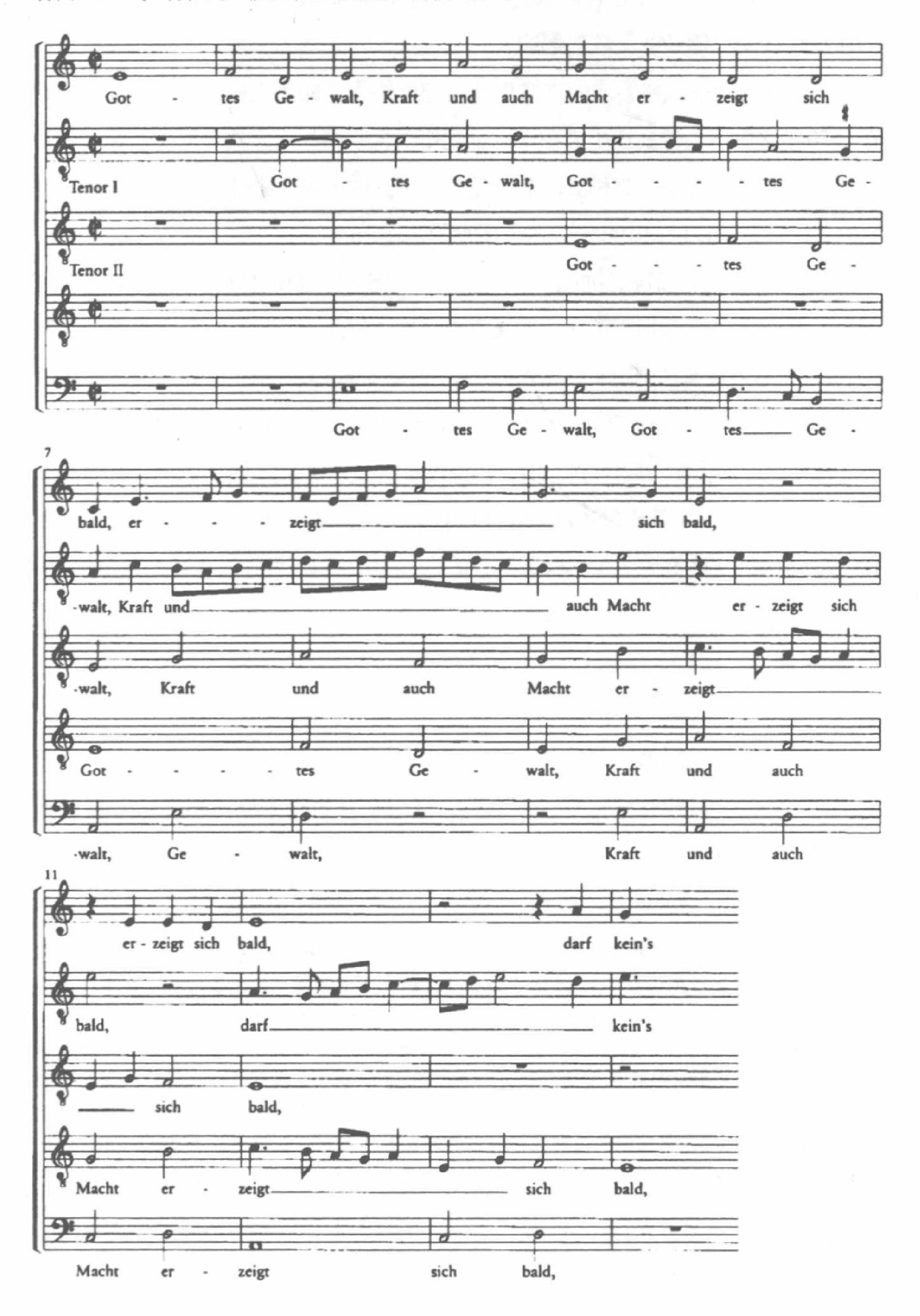




从中可见，支撑声部以定旋律的方式演唱着一支通俗曲调，它与其他三个富于装饰的声部（最高声部、支撑对位声部、低音声部）构成了对比。从风格上看，这首发表于1534年的歌曲，就像是二十年前伊萨克或芬克的作品。

另一方面，在以宗教文本写成的《上帝之权威力量》[*Gottes Gewalt, Kraft und auch Macht*]（有可能是为阿尔布雷希特公爵的新教徒宫廷而作）中，森夫尔将声部扩展为五个，并以同度卡农手法来处理主要曲调，将它放在了第一和第二支撑声部之间（谱例27-7）：

谱例27-7：森夫尔《上帝之权威力量》，第1—14小节



445 从周围声部以气息悠长的模仿点预示这支曲调这一点可以看出，德语利德仍在持续接受尼德兰经文歌的影响。

这种以定旋律风格写成的支撑声部利德最终为它的保守倾向付出了代价：它在1550年之后不久便衰亡了。在十六世纪第二代季中始终渗透着尼德兰经文歌和法国尚松风格的支撑声部利德，未能经得住第三种更强大的外部影响——意大利牧歌这一体裁在该世纪中叶“侵入”了德国。

实际上，森夫尔最著名的歌曲是《施派尔的铃声》[*Das G'läut zu Speyer*]（《谱例集》第68曲）已然指明了新的发展方向。这首歌曲与《那天清晨我在暗处》和《上帝之权威力量》共同辑于约翰内斯·奥特[Johannes Ott]发表于1534年的《趣味性利德新曲百二十一首》[*Hundert und ainundzweintzig newe Lieder...lustig zu singen*]中。正如这部曲集的标题所示，《施派尔的铃声》是一首趣味性的歌曲，其中持续出现着模拟施派尔主教座堂[Cathedral of Speyer]铃铛的“叮咚”之声，并有三个和弦（C大和弦、F大和弦、A小和弦）不断重复，堪称德国酒馆音乐中的典范代表。

师傅歌曲

如果说十六世纪德国音乐界有哪位英雄最多愁善感，那必定是汉斯·萨克斯[Hans Sachs]（1494—1576，图27-2），这个在瓦格纳歌剧《纽伦堡的师傅歌手》[1][*Die Meistersinger von Nürnberg*]中被重塑了的人物，在今天该剧的每一次

---

1. 译注：瓦格纳此剧有多种译名，有作《纽伦堡的名歌手》，有作《纽伦堡的工匠歌手》，有作《纽伦堡的工匠师傅歌手》。译者经过充分考虑，决定采用“纽伦堡的师傅歌手”这个译名，理由是：相比于“名歌手”和“工匠歌手”而言，“师傅歌手”这个译名最能传达“Meistersinger”一词的本义。在欧洲十五至十六世纪的行会传统中，工匠的职业生涯被划分为三个阶段：第一阶段是作为“学徒”（apprentice），拜于某位师傅门下，在他的作坊内经历五到七年的学艺期，此间他能获得基本生活保障，但不领薪水；第二阶段是成为“熟工”（journeyman），学艺期满后留在师傅的作坊里操练技艺，此间他获得薪水，并开始积累资本，生活待遇受行会保护；第三阶段是自己升格为“师傅”（master），此时他已积累了足够的资本，可以在行会的支持下“自立门户”开作坊授徒。所谓“师傅歌手”，即指“师傅级别的歌手”。本条注释摘自孙红杰：“莉迪娅·戈尔《人声之问》中译本校后琐记”，《黄钟：武汉音乐学院学报》2020年第1期，第150页；亦可见于莉迪娅·戈尔：《人声之问：瓦格纳引发的音乐文化思想论辩》，胡子岑、刘丹霓译，孙红杰校，重庆，西南师范大学出版社，2019年10月第1版，导言，第5页。

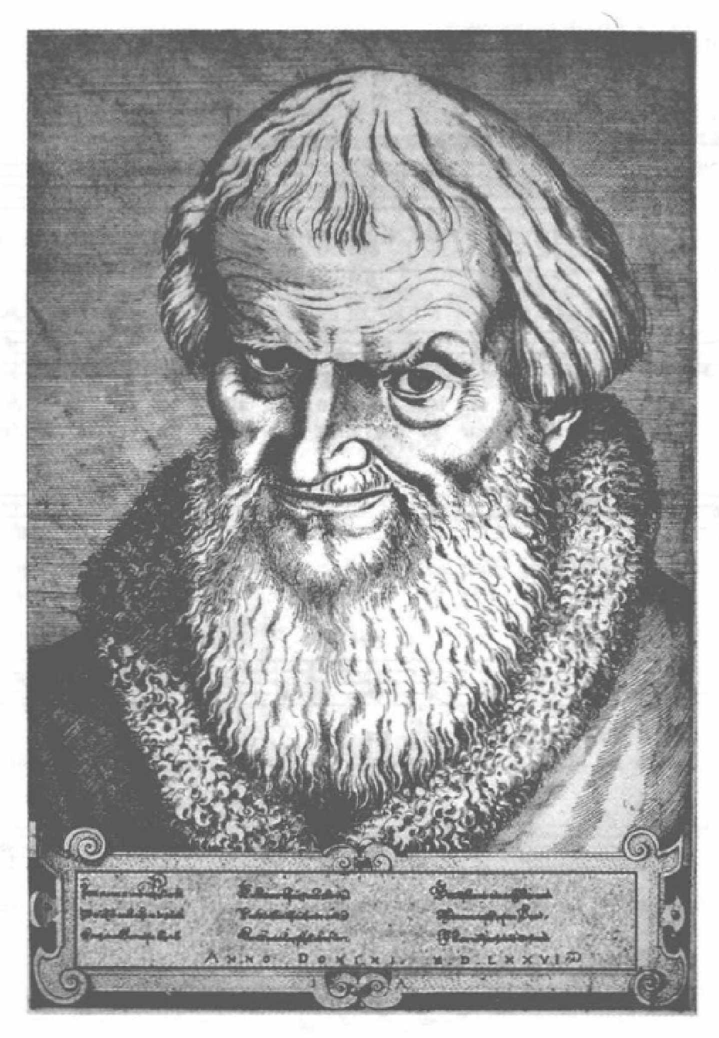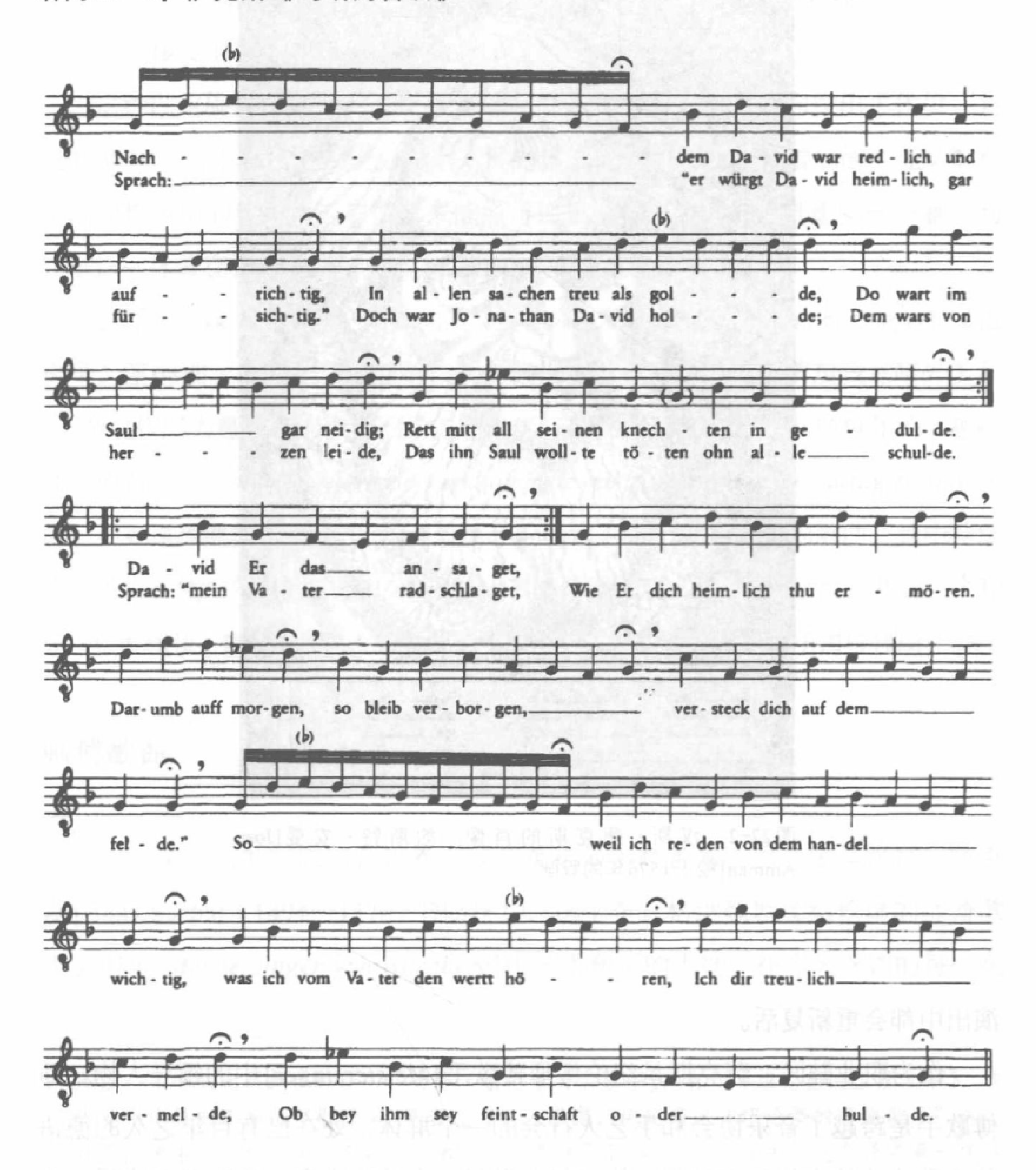


图27-2　汉斯·萨克斯的肖像，约斯特·安曼[Jost Amman]绘于1576年的版画

演出中都会重新复活。

作为职业鞋匠，萨克斯是纽伦堡师傅歌手[*Meistersinger*]中的领导人物。师傅歌手是跨越了音乐协会和手艺人行会的一个群体，处在已有百年之久的德语单声歌曲传统中的尾声时刻，他们每月举行一次歌咏比赛，参赛者需演唱一首预先布置的歌曲。参赛歌曲（包括所用的诗歌文本）及其表演方式都要遵从特定的规则，每位歌手都将由端坐于幕后的评委会——不妨回顾一下瓦格纳歌剧中的贝克梅瑟[Beckmesser]——精细地评选出等级，获胜者将被授予一个挂链式的“大卫”奖章（大卫是师傅歌手行会的赞助人），由他保管至下一届比赛。 446

萨克斯大约写过四千三百首诗篇和十三支旋律，他的《鸣响的音调》[*Klingende Ton*]（谱例27-8）向我们展示了师傅歌手们的艺术：

谱例27-8：萨克斯《鸣响的音调》



447 我们会立刻发觉这首歌曲的惊奇之处，即，它缺乏精确的节奏［译注：此指未区分长短音值，而是大体上以等时值音符记谱］。在单声世俗歌曲的悠久传统（普罗旺斯的特伦巴多、法国的特鲁威尔、德国的师傅歌手）中，被始终坚守的特色之一便是以非精确的时值来记谱。这些歌曲在演唱时很可能会采用自由狂想般的朗诵方式。

萨克斯的这首歌曲以师傅歌手惯用的巴体歌谣形式——**a a b (a)** 写成，其中

a段被称为柱句[*Stollen*]——两个柱句合起来构成歌首[*Aufgesang*]，**b**段是歌尾[*Abgesang*]；最后的**a**段（作为歌尾的一部分）较为灵活：它重温开头一段，要么以完整重复，要么以局部重复。（若想查看巴体歌谣的其他例证，请参阅《谱例集》第31曲和57曲。）同样典型的情况是开头出现的一串花音，称为花腔[*Blume*]。就诗歌文本而言，萨克斯这首歌曲演绎了圣经中扫罗与大卫的冲突故事。正是对圣经内容加以诠释的这一趋向，使得师傅歌手的艺术被纳入了宗教改革的仪式体系。

尽管师傅歌手的传统也传播到了纽伦堡之外的其他德国中心并持续存在到十七世纪，但它的高峰阶段正是萨克斯这代人所处的时期。伴随这代人成为历史，这一传统的创造性能量也趋于衰竭。

第二十八章
历史插图：1533—1536

亨利八世与安妮·博林

450 对1520—1530年代的宗教和政治有所关注的英国人来说，1533年以一项引发了剧烈争议的行动开启，有人称之为英勇捍卫，有人称之为亵渎违逆。孰是孰非，取决于当事人如何看待教皇权威、政教关系以及一国之君的至高王权。正如我们在第二十三章所说，此时的欧洲人对这三个问题的看法严重分歧。

这项引发争议的行动发生在1月25日：在拂晓之际举行的秘密庆典中，亨利八世与已怀身孕的安妮·博林[Anne Boleyn]完婚，新近被亨利提名为坎特伯雷大主教的托马斯·克兰默[Thomas Cranmer]主持了这项仪式。这项行动之所以会引发骚乱，并不是因为安妮未婚先孕，而是因为在罗马教会看来，亨利仍处在与首任妻子凯瑟琳[Catherine of Aragon]的有效婚姻之中。就像马丁·路德当年的行动一样，亨利与安妮的婚姻也打破了欧洲的政治与宗教格局。

故事开始于1509年，这一年亨利与西班牙的费迪南德和伊莎贝拉之女——凯瑟琳在订婚八年后终于结婚。这桩婚姻从一开始就有问题，因为凯瑟琳之前已被许配给了亨利的兄长——威尔士亲王亚瑟[Arthur]，但亚瑟在1501年死去，此时他们刚结婚五个月，凯瑟琳于是沦为遗孀。为了让亨利迎娶其兄长的遗孀，他们的父亲亨利七世（两桩婚姻都由他一手安排）请求并得到了教皇尤里乌斯二世[Pope Julius II]的特许。

亨利希望得到一个男性子嗣，但他与凯瑟琳婚后五年间只养育了一个女儿，即未来的玛丽一世女王[Queen Mary I]（1553—1558年在位）。亨利此时已与凯

瑟琳的年轻侍女安妮·博林（1507—1536）相恋，故而加剧了他与凯瑟琳的婚姻危机。1527年夏，已决定策立安妮为王后的亨利开始为离婚创造条件。

亨利起初请求教皇克莱芒七世[Pope Clement VII]宣布其婚姻无效。虽然这种情况并非没有先例，但这位教皇却拒绝了这一请求，因为他不想为此惹怒凯瑟琳之侄——神圣罗马帝国的查理五世皇帝。继而，亨利的诉求演化为了公然挑衅教皇权威的激烈言辞，他辩称教皇尤里乌斯二世本人从一开始批准他与兄长遗孀结婚时便违背了宗教法规和自然伦理，尤里乌斯此举故有僭越之嫌。

反罗马势力的持续增长为亨利提供了助力，此时在英国正在形成具有改革思想的群体，亨利于是命令克兰默大主教宣告他与凯瑟琳的婚姻无效并予作废，教皇克莱芒为此将亨利逐出了罗马教会。于是，1534年在亨利的主使下，国会宣布了《至尊法案》[Act of Supremacy]，其中声明教皇在英国没有权威，并建立了英国国教[Church of England]这个由国王领导的独立机构。至此在欧洲已形成两场宗教改革：路德基于教义争端而在大陆发动了改革（顺便一提，对于路德的改革，亨利曾极力反对），亨利则基于个人恩怨和政治事务在英国（至少最初如此）发动了改革。

451

安妮·博林是一位短命王后。她和亨利也生了一位女儿，即未来的伊丽莎白一世[Elizabeth I]，天主徒玛丽的同父异母的妹妹，是一位新教徒。此后不久，安妮·博林便被指控犯有通奸罪，继而在1536年被处决。

米开朗基罗的《末日审判》

“令人骇目”[*Terribilità*]！瓦萨里在《艺苑名人录》(1561）中用这个词形容米开朗基罗的《末日审判》，与之伴随的其他形容词还有“令人敬畏”“壮丽”“惊异”“崇高”。[1]所有参观过西斯廷礼拜堂的游客，都会赞同瓦萨里的形容。

雕塑家、建筑家、画家、诗人米开朗基罗·博纳罗蒂[Michelangelo Buonarotti]（1475—1564）从1508年起在西斯廷礼拜堂工作，此时他接受了教皇尤里乌斯二

---

1. Penguin edition, 380—383.

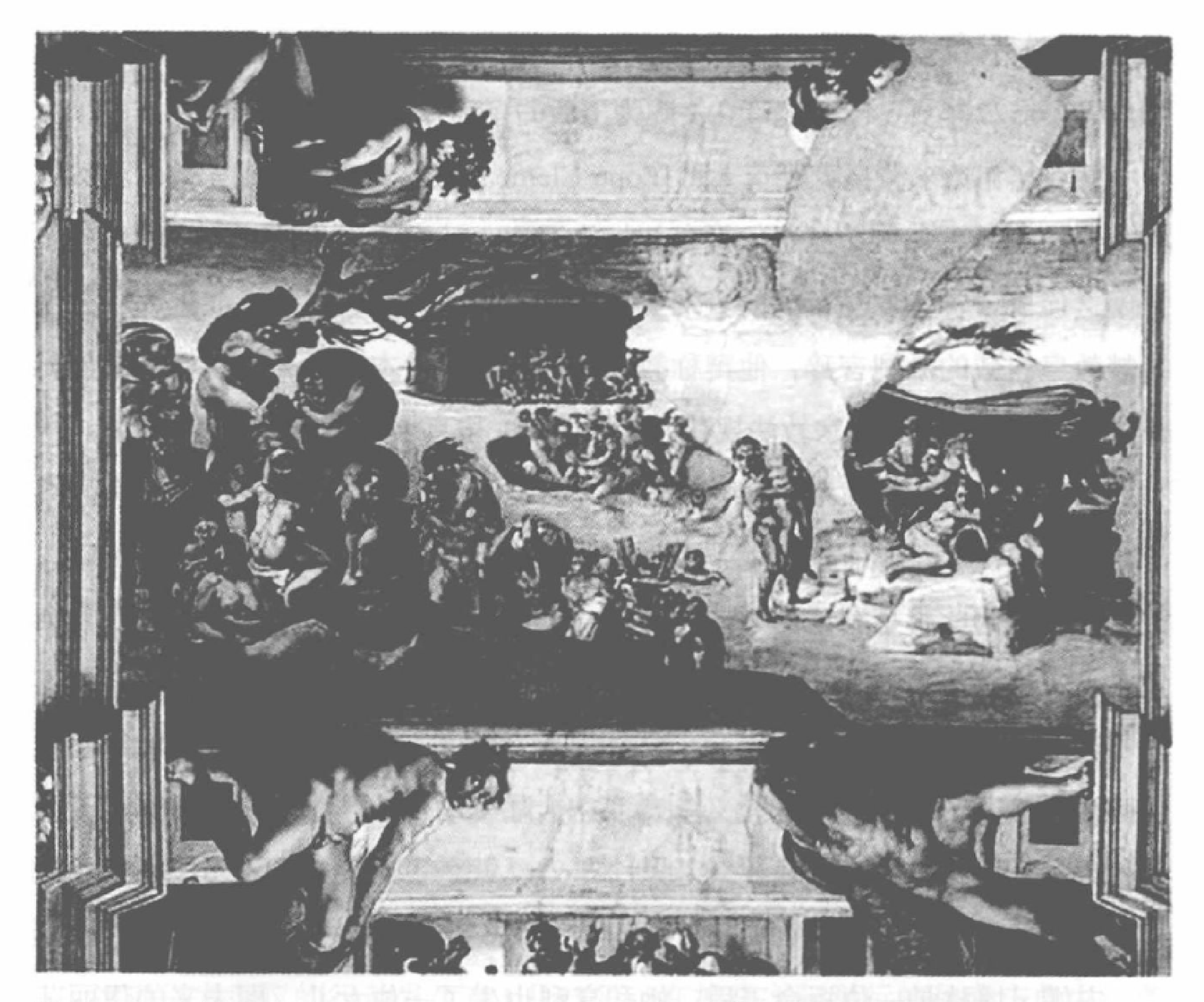


图28-1 米开朗基罗《洪水》[Flood]，1508—1512年绘制于西斯廷礼拜堂的天顶画

世的委托，在此创作天顶画，并于1512年完成。这幅天顶画距离彩饰地面八十英尺高（天花顶板的总面积为133×43英尺），位于已然通体绘好的湿壁画之上，米开朗基罗在九个矩形版面中绘制了上帝创世的历史，从光明与黑暗的分离肇始，经过亚当与夏娃，再到末日洪水（图28-1）和诺亚醉酒。此外，为了传递基督世界和古典世界对于人类的看法，他在这些版面的周围绘制了预言者、圣经英雄、基督教先祖、女巫（神话中的预言者），以及巨大的裸体人像。

452

米开朗基罗在西斯廷礼拜堂内的作品并非只有天顶画。二十余年后，在1535年4月，在时任教皇保罗三世[Pope Paul III]的强力要求下，他又承担了祭坛后墙的壁画绘制工作。正是凭借这次的杰作——《末日审判》[*Last Judgment*]（图28-2），米开朗基罗深刻影响并改变了本世纪后来的艺术风格。拉斐尔古典主义的优雅、镇静、平衡（图28-3）——这在许多人看来正是文艺复兴精英文

化的本质——如今被舍弃和遗忘。此时受到追捧的是运动、扭曲、混乱、暴力，炫技性构思有时会变成炫技性展示。在某些人看来，《末日审判》是引领矫饰主义[Mannerism]运动的典范作品之一。

453

在《末日审判》所描绘的近四百个人物中，基督和圣母赫然位于中心，但或许最引人注目的是看来颇具威慑力的圣人巴塞洛缪[St. Bartholomew]（基督右下方），他身上体现了一些传统特征：形状奇怪的刀、麻布袋般松弛的皮肤，这些

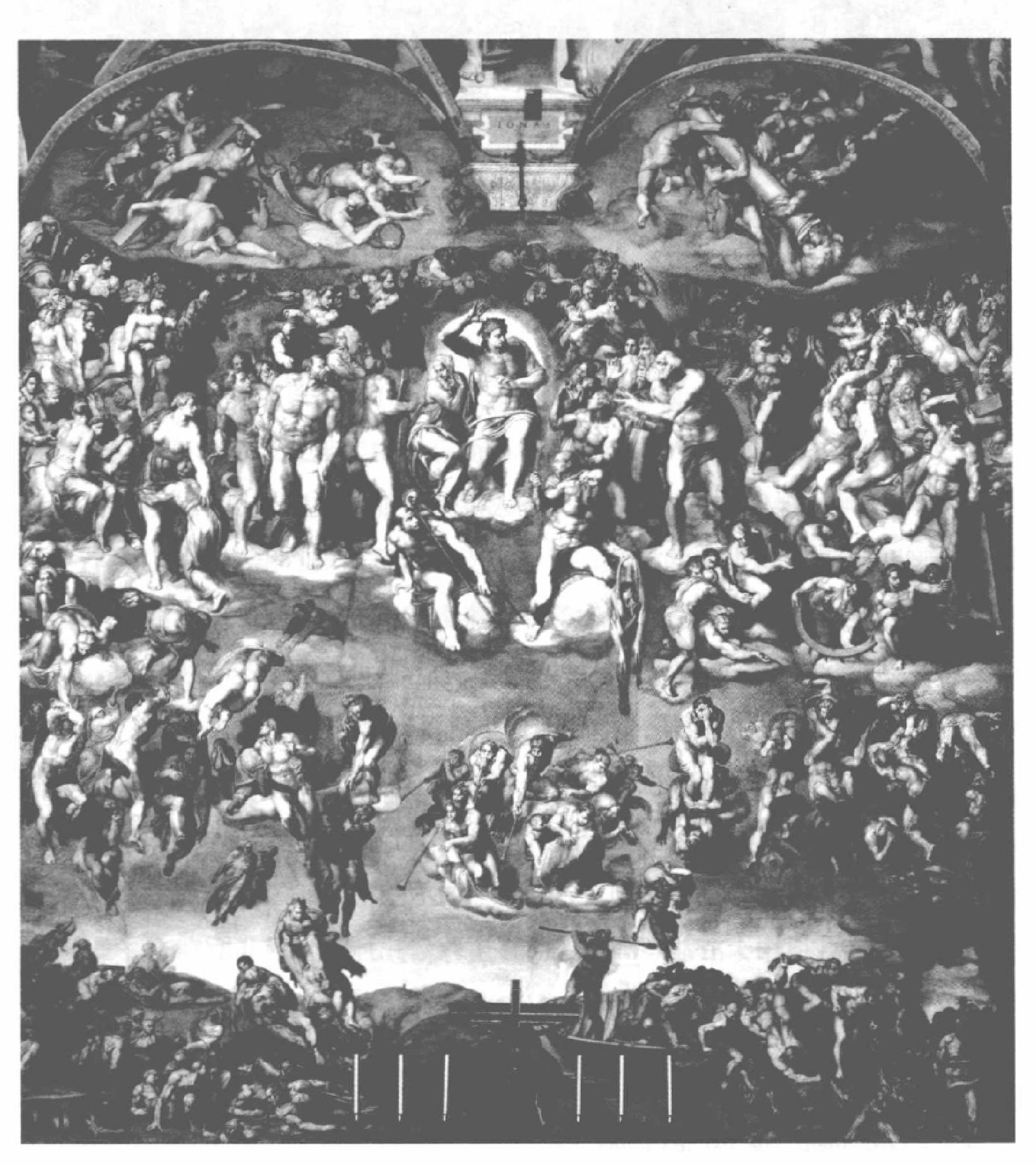


图28-2　米开朗基罗《末日审判》，1535—1541年绘制于西斯廷礼拜堂



图28-3 拉斐尔《雅典学派》，1510年绘制的壁画，位于梵蒂冈签署大厅

细节回应着相关于这位圣人的传说，即在被钉上十字架之前他已遭受过剥皮之苦。如同壁画中的大多数人物一样，圣人及其特征都被赋予了个人性。其面容是米开朗基罗对自身形象的描画，对圣人皮肤的重构则点出了获得“拯救”的可能性。这也正是米开朗基罗在他的《诗集》[*Rime*]中所表达的主题：“像一条老蟒钻过狭缝，褪去旧皮囊，焕然得新生，舍弃我从前行径与通身人性；向往庇护之门，畅然我心，直面死神，红尘此世化浮云。”[1]

《末日审判》招来混杂不一的反应，这幅壁画所受的评价完全不像天顶画引发的评价那样——“叹为观止”。瓦萨里告诉我们，精神高尚的教廷礼官切塞纳[Biagio da Cesena]认为它淫秽刺目：“在神圣之所绘制裸体人像，此行此举当引以为耻。它或许适用于浴池、酒馆，而移诸教廷礼拜堂则绝非所宜。”[2]事实上，数年之后，画家沃尔泰拉[Daniele da Volterra]受命为这些裸体画上了遮羞布料。

454

1. 转引自 Giacometti, *The Sistine Chapel*, 206。

2. *Lives of the Artists*, 379.

然而，相关的批评还不止指控其亵渎神明，还有人视之为包藏异端之作，这并非是单从教义而论，也是就审美而论。故有十六世纪中叶的威尼斯批评家说它“缺失度量比例，缺乏礼仪感，难称优雅，遑论美观”。[1]

所幸十六世纪末意欲毁掉这幅壁画的念头没能付诸行动。这幅壁画连同天顶画最近还得到了煞费苦心的清洁修复。如今我们有幸看到这幅由个体艺术家完成的旷世杰作的原貌，就像画面初干时艺术家本人所见的那样。

卡蒂埃探索北美

法国航海家雅克·卡蒂埃[Jacques Cartier]在1530年代曾两度航海至加拿大：一次在1534年，另一次在1535—1536年。（1541年他第三次返回那里。）他的第一次航行是为了找到通往东方的北部走廊和稀有金属，这两样东西他都没找到，但他确实到达了劳伦斯湾[Gulf of St. Lawrence]，并声称了法国对纽芬兰[Terre-Neuve]和加斯佩半岛[Gaspé Peninsula]的主权。当他于1534年秋返回法国时，他随身携带了北欧人从未见过的几英斗玉米。

卡蒂埃本人撰写的《加拿大群岛航程简述》[*Brief recit de la navigation faicte es ysles de Canada*]，1545年发表于巴黎。多亏有了这本书，我们才知道了他第二次航行的部分经历。他在圣灵降临节那天——1535年5月16日——启程，其委任状（签署于1534年10月）提到：“兹钦命于汝，在未来十五月间掌管、督导并征用三艘舰船，配齐装备，载足粮资，疏通汝昔日所辟之新陆航程，探索纽芬兰以外之疆土。”[2]卡蒂埃共有一百一十二名船员，其中约十二名是他的亲戚。除七名木匠、一位理发师兼外科医生、一位药剂师之外，更有无处不在的号手，他们是两个世纪以来远洋航船上的中流砥柱：以信号向过往航船致意，召唤救生船，集结船员，示意执勤人换岗等，都是号手的职责。

卡蒂埃奉命开发首次航程所未及的领地，于是他溯江而上，沿着通往加拿

1. Ludovico Dolce, Dialogo della pittura (1557)；转引自 Giacometti, *The Sistine Chapel*, 195。
2. 转引自 Morison, *The European Discovery of America,* 388—389。

大之路，过了圣劳伦斯河，继续北上。9月10日到达了印第安的一个名叫斯塔达康[Stadaconé]的村庄，尚普兰[Samuel de Champlain]后于1608年在此建立了魁北克城，这是新世界首个永久性的法国人聚居区。卡蒂埃继续向北，三周后到达了奥雪莱嘉[Hochelaga]这个易洛魁人[Iroquois]的聚居区，即当今蒙特利尔属地。尽管印第安人已告知他稀有金属的所在，并为他指明了渥太华和苏必利尔湖的方向，但他并没有继续航行。1535—1536年在魁北克过冬之后，他在7月份回到了法国。

455

卡蒂埃的第二次航行最终引发了一次著名的医学冒险。伴随他的大多数船员罹患坏血病——牙龈腐烂、关节浮肿，卡蒂埃接受了印第安人的治疗，服下了当地常绿树的叶尖和树皮中的提取物制成的饮剂，并收到了疗效。尽管卡蒂埃将当地的一些树种移植到了法国，并描述了它们的神奇功效，然而只是在两个世纪以后，苏格兰外科医生詹姆斯·林德[James Lind]才真正发现了柑橘汁的功效，并消除了船员们曾受的痛苦。

加尔文的《基督教要义》

1536年，宗教改革运动中最伟大的神学家之一——约翰·加尔文[Jean Calvin]（1509—1564）出版了他的《基督教要义》[*Institutes of the Christian Religion*]，后经多次增订，于1545年出了法语版。此书陈述了加尔文对于宗教、社会、人性的普遍看法，堪称宗教改革文献的基石。

《基督教要义》中的三段文字可供我们管窥加尔文的思想。首先，他并不是常人所想象的禁欲苦行者，而是认为身在此世亦当享受：

> 花有曼妙之姿、芳馥之味，悦目而可鼻，此为上帝之美意，莫非凡人却不能为之陶醉？世间万物，纷呈异彩，莫非凡人却不能心生喜爱？金银、象牙、玉石，珍贵而迷人，非俗类金石可比，此非造物者有意而为？莫非上帝之造化，仅供实用而已，更无怡人之魅力？

在论及人需要有毅力时，他说：

> 我等能力虽微，如谋划得体，则前景可期。若非日积跬步，何以终致千里？切莫中途驻足，断送修行路。莫因成效微薄而心生绝望，纵然不及所期，亦不枉费积累，天长日久，铁杵成针。当心怀憧憬，循其指引。不计所失，但问所得。不要顾茕影而自怜，不宜品孤芳而自赏，不得为愚念孤行开脱而自慰。宏愿高标，矢志长追。怀善念于心，超越自我，逐日图新，直至成为良善之化身。

虽然加尔文深知差异性是天然的存在，但也承认教会体系中需要有规训感和组织感：

> 团体性组织，乃为人类社会所必需，可借以营造安宁、和睦之氛围……教会尤其如此，诸事万物惟当安处于章法体统之下，方能持久稳固。倘使和睦不存，则教会亦将不存。[1]

456

我们在第三十三章论述音乐在教会中的地位时还将回说到加尔文的观点。

---

1. 转引自 Bouwsma, *John Calvin*, 135, 186, 217。

第二十九章 音乐印刷业的发展

457 克洛丹和雅内坎的尚松，韦尔代洛和阿卡代尔特的牧歌，贡贝尔、克莱芒和维拉尔特的经文歌，或许连同莫拉莱斯的弥撒曲（因被指定用于某些礼仪），都获得了广泛的受众。其受众群体在地域分布的广度和社会经济状况的多样性上超出了迪费、比斯努瓦、奥克冈所能想象的程度，甚至也超出了隐约已看到点苗头的若斯坎和伊萨克所能预想的范围。显而易见，这要归因于音乐印刷业在十六世纪第二代季中的正式出现。由此诞生了一个新的市场，它在很大程度上左右了音乐的趣味，改变了音乐的经济基础，动摇了作曲家与其赞助人的关系，并启动了确立“正典”[canon]曲目的进程。简而言之，在音乐印刷业的影响下，音乐生活的艺术本质和社会本质都已开始发生改变。

印刷商

因彼得鲁奇[Ottaviano Petrucci]1501年出版《谐美百曲》而滥觞的涓涓细流，及至本世纪第二代季已呈现为汹涌奔流之势。第一代季约有出自多位作曲家之手的六十五部复调曲集出版，第二代季竟有五百余部。数量剧增之际，地域范围也在迅速扩大。在1520年代末以前，从事复调音乐印刷的主要是意大利人，其次是刚刚染指的德国人。而在此后，伴随音乐印刷业的技术发展、市场改善和现实效益的愈发凸显，出现了新型的企业家和公司，这项业务的地理覆盖面因而也大大扩展。

这一转变发生在1528年。这年的4月14日，巴黎印刷商、出版商兼书商皮埃尔·阿泰尼昂[Pierre Attaingnant]基于新的印刷技术发行了他的《尚松新曲集萃》[*Chansons nouvelles en musique*]，由此他开启了持续近一个代季的职业生涯，并最终成为了当时最具影响力的音乐出版商之一。不出四年，里昂便出现了他的竞争对手——雅克·莫德[Jacques Moderne]。此二人在大约二十年间主宰了法国的音乐出版事务，发行了数百份出版物，从弥撒曲到琉特琴曲再到舞曲，并尤以巴黎尚松作为其“主打”品类。他们的控制权持续到了1551年才走向终结，此时琉特琴师阿德里安·勒鲁瓦[Adrian Le Roy]与侄子罗伯特·巴拉尔[Robert Ballard]接替阿泰尼昂成为了“王牌音乐出版商”，这个强有力的新王朝（后由巴拉尔的后代继承）随后将持续两个多世纪。 458

在1543年，伴随作曲家、城市小号手、乐器商兼书法家蒂尔曼·苏萨托[Tylman Susato]获得了在安特卫普印刷复调音乐的特权，音乐出版业也蔓延到了低地国家。在十年之内，又出现了皮埃尔·法勒瑟[Pierre Phalèse]、克里斯托夫·普朗坦[Christopher Plantin]两人的公司（前者较早，设于卢万[Louvain]）。凭借普朗坦的商业敏感度以及他与低地国家的统治者——西班牙国王腓力二世[King Philip II of Spain]的联系而很快成为了最大且获利最丰的出版商。如我们所期待的那样，所有这三位出版商都对尼德兰作曲家表现了显著的兴趣。

伴随音乐出版在法国和低地国家的传播，意大利也不甘落后，一定程度上可以说，这多亏了公众对牧歌有着巨大需求。意大利出版业的中心在威尼斯，在此，及至1530年代末期，吉罗拉莫·斯科托[Girolamo Scotto]和法国侨民安托万·加尔丹纳[Antoine Gardane]这两家公司正在全力运作。及至1555年，加尔丹纳已将名字的拼写方式改为了意大利式的“安东尼奥·加尔丹诺”[Antonio Gardano]。加尔丹诺的全部四百五十份出版物中有一多半是意大利牧歌，并成为了阿卡代尔特、罗勒、（最终也包括）拉索作品的主要出版者。至于斯科托——他由于出版了亚里士多德评注的译本而深受敬仰，他的著名出版物包括马达莱娜·卡苏拉娜[Maddalena Casulana]的两卷四声部牧歌（1568—1570），这是现存最早维系女性作曲家的出版物。斯科托的职业生涯结束于1571年，此时他被推举为威尼斯出版商和书商行会的首位头领。斯科托和加尔丹诺（两人都曾染指作曲）共同主导意大利音乐出版业达三十年之久。

在德国，音乐出版业在纽伦堡特别繁荣。在那儿，希罗尼穆斯·福莫施耐德[Heironymous Formschneider]（他发行了路德翻译的《诗篇》，并为丢勒制作了版画）、约翰·彼德利乌斯[Johann Petreius]与他们的搭档约翰·贝格[Johann Berg]和乌利希·诺伊贝尔[Ulrich Neuber]一道出版了德国作曲家所写的许多音乐卷册。

及至十六世纪中叶，出版已成为音乐景观中一个不可或缺的部分。事实上仅在1549年，处在七个城市里的十位出版商——巴黎的阿泰尼昂和尼古拉·杜·舍曼[Nicolas du Chemin]、里昂的莫德、安特卫普的苏萨托、威尼斯的法勒瑟（仍在卢万）、斯科托和加尔丹诺、纽伦堡的贝格、诺伊贝尔和约翰·法布里蒂乌斯[Johann Fabritius]、奥格斯堡的菲利普·乌哈特[Philipp Ulhart]——便推出了四十三卷涉及多位作曲家的曲集，其中包括出自近两百位作曲家（如今是来自四面八方）之手的约一千五百部小品。如果每一本出版的曲集都有五百到一千册印数，那么这出版产业已向市场倾销了上万套的分声部歌曲集（至于为单个作曲家出版的曲集数目就更多了），这相当于在威尼斯（在1540年该城约有十七万人）每五至六人就有一套分声部歌曲集。考虑到欧洲人中有许多是文盲，而且或许在识字的人群中同时识谱的人只是很少一部分，那么在此世纪中叶音乐出版物的产量简直匪夷所思。

459

皮埃尔·阿泰尼昂

如果说在彼得鲁奇之后有哪一位音乐出版商值得我们格外注意，那必定是皮埃尔·阿泰尼昂。他生于法国北部，时间或许在1490年代中期。据文献记载，他在1514年1月时是巴黎的一个书商，曾身为印刷工兼雕刻工菲利普·皮尼奥谢[Philippe Pigouchet]的学徒和女婿并继承其家业。现存第一本由阿泰尼昂发行的音乐出版物是1525年为努瓦永[Noyon]主教区出版的每日祈祷书。但他的职业生涯在1528年伴随《尚松新曲集萃》[*Chansons nouvelles en musique*]的问世而开始腾飞，其中同时向观众引介了克洛丹风格的法国尚松和一种新的印刷术（我们很快将论及）。1529年10月，阿泰尼昂已获得首批王家特许状，由此能在名义上防止他人复制其出版物的内容并效仿其技术（这项特权在1531年得以续

延，在六年之内有效），到了1537年，他已可以用“王家音乐出版商兼图书馆员”[imprimeur & libraire du Roy en musique]这样的头衔给自己增光了。他取得了名副其实的成功，而且，在他1551/1552年去世之前，他的职业生涯始终保持着繁荣状态。

1531年的王家特许状。1531年荣获特许之后，阿泰尼昂将特许状印在了1532年出版的《二十首弥撒曲》[*Primus liber viginti missarum*]上。这份特许状是一篇很长的文献，但值得在此引述，这不仅是因为其中包藏着洞见，让我们明白了阿泰尼昂作为一个商人所关注的东西，也因为它让我们知道了[当权者]调控这个新产业的一些企图：

> 兹已获悉著名印刷商兼书商阿泰尼昂之谦卑恳求……称迄今为止，我国境内尚不曾有人雕刻、铸造、应用图形音乐印刷所需之音符、字母……或琉特琴、长笛、管风琴演奏所用之指位谱，盖因此事不仅费神、耗时，更需仰仗财力、人力之支持。申请人殚精竭虑、耗费巨资，今已发明雕刻、铸造、印刷音乐所需之音符、字母，乃至印刷指位谱之操作方法及生产流程，印制过诸多书籍、乐谱，含弥撒曲、经文歌、赞美诗、尚松，以及琉特琴、长笛、管风琴曲谱，既有大型卷册，亦有散页小品，供教会、圣务员、公众使用。然申请人亦怀忧虑，俟其将苦心钻研所获之技术装备、操作程序、乐谱成品、行业机要公之于众时，难免有其他印刷商、书商跃跃欲试，欲图坐享其成而从中谋利……倘若如此，申请人之苦心代价将付诸东流，收益无从保障，成本难以赎回，除非由我等施以援助，授予其专利。为此，申请人正仰盼此项恩惠。我等经慎重考虑，不拟使申请人之辛劳、代价、投资、收益俱无保障，更历风险。探索既已功成，理当从中获利。鉴此情状公理，更兼他人启奏，兹乃决意：自即日起六年之间，除申请人以外，任何他人及其属下均不得印刷、销售前述音乐书籍、乐谱。我等凭此特许，诏令国民尊重申请人所享专利，勿违圣意，确保其所祈恩荣能惠及彼身。特责令禁止所有书商人等，在六年内以任何理由，未经授权或申请人同意，私自印刷并销售上述音乐书籍、对开谱本及指位曲谱。违令者

460

将受到刑罚，须缴纳税款，并上交其私印之书籍、乐谱。[1]

纵使国王金口玉言，这项特权也没有真正起到作用。在1532年阿泰尼昂印出这份诏令以警示观望者之后，雅克·莫德发行了他的《经文歌》[*Motetti del fiore*]第一卷，阿泰尼昂的“雕刻、铸造、印刷……之操作方法及生产流程”都成了公共财产。

单型模版印刷。当彼得鲁奇及其同时代人以活版印刷音乐之际，需要使用如下一些分明的步骤：先用一个模具来印刷空白的谱线，再用一个模具在谱线上印出音符以及其他音乐符号。不过虽然这两道工序在彼得鲁奇和彼得·舍费尔[Peter Schöffer]等技艺高超的匠人手上能够完成得精确又美观，但这项技术却有两个显著缺陷：一、把音符摆到谱线上的合适音区时会存在问题，印刷工经常要冒着让整行音乐偏高或偏低的风险；二、这种方法过程既慢、造价还高，因为每页音乐要被印刷好几道工序。

阿泰尼昂在他的《尚松新曲集萃》中克服了这些难题：他把每个音符或图形模块与它在谱线上所关联的片段合并成了单一模块。[2]从商业目的来看，这是绝妙的解决方案，大大地节约了时间和成本。然而从审美角度看，阿泰尼昂却为此付出了代价。正如我们可以在图29-1看到的那样，它选自他出版于1532年的《二十首弥撒曲》[*Viginti missarum*]第三册，谱线看起来起伏不平，小模块之间的缝隙也清晰可见。但由于音乐印刷本质上是商业行为，所以印刷商觉得存在这些扭曲和缝隙也没什么大碍。阿泰尼昂的技术发明被广泛采纳，且直到布赖特科普夫[Johann Gottlob Immanuel Breitkopf]——后来成了令人尊敬的布赖特科普夫与黑特尔[Breitkopf and Härtel]公司——在十八世纪中叶引入新的发明之前一直是该行业的标准。

---

1. 这份诏令的英译文出自Heartz, “A New Attaingant Book”, 22—23；原始法语文件可见于Heartz, *Pierre Attaingnant,* 174—175（在插图页X上附有影印件）。

2. 虽然阿泰尼昂声称是他发展了这种新技术，而且尽管他是第一个成功以大规模形式使用单型模具的人，但这项程序实际上早在几年前就被英国印刷商约翰·拉斯泰尔[John Rastell]所预示了，此人的出版业务似乎范围更宽一些。
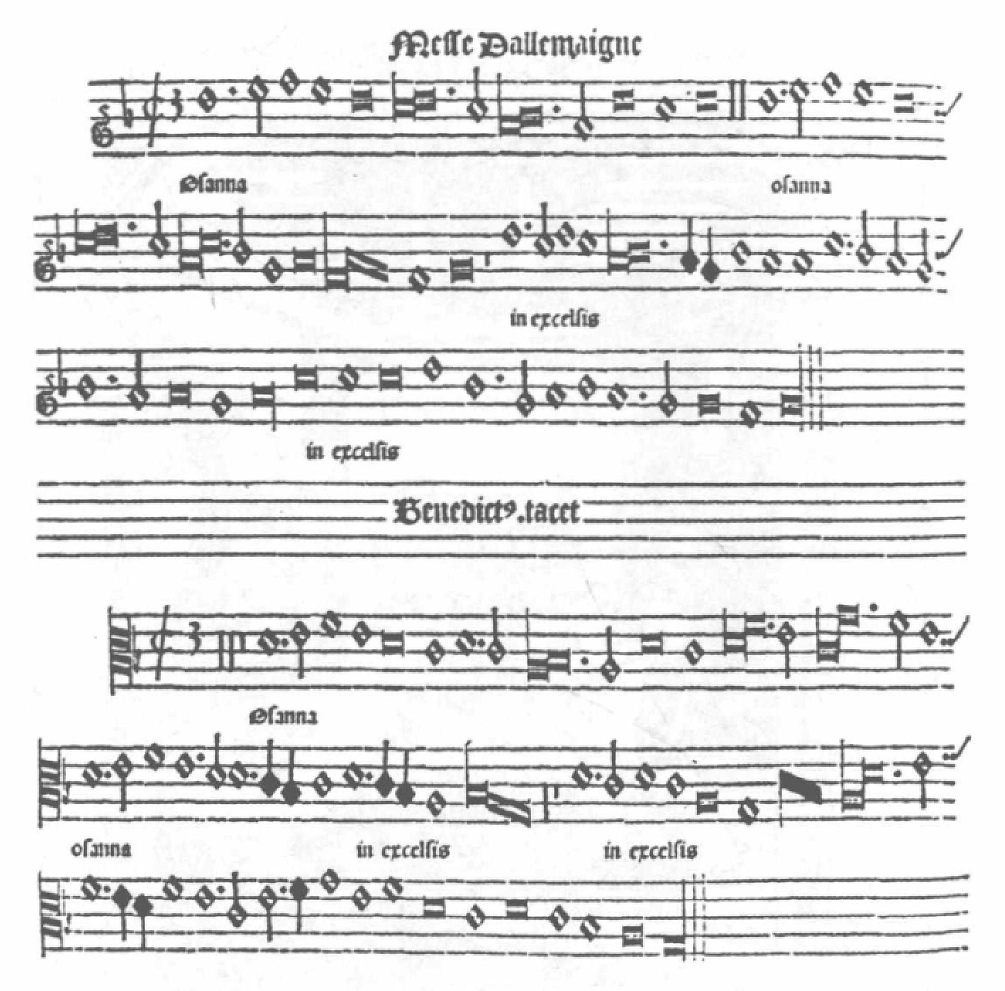


图29-1　选自阿泰尼昂出版的《二十首弥撒曲》（1533）第三册的一个页面，所显示的是穆顿的《阿拉曼德弥撒曲》[*Missa d'allemaigne*]片段

音乐出版业务

461

我们现在来简单考察一下音乐出版印刷这项贸易活动的五个方面：商店的组织，融资策略，出版物的规模，市场营销程序，以及印刷商对公众趣味的培育和反应。

商店。图29-2显示了1530年前后的一家法国印刷店。操作间的正中央摆着印刷机，抽拉工[puller]正在操控它，抽拉工与着色工[inker]（在图片中他站在抽拉工身后）协同操作。在中间偏右处的是排字工[compositor]，他负责排列那些被上了色的模块以便印刷。由于大多数印刷商都没有足够多的模块去印制完整的大幅版面，故而这些排字工在整个印刷过程中会忙于从页面上拆取已经印好的模块再进行重组。右面另有两个着装体面的人在校读印好的页面。在最有名望的



图29-2　1530年左右的一家印刷店景象，出自一份微型抄本（藏于巴黎国立图书馆）

出版社里——比如由学者型的印刷师傅所开的那些，这项校读任务通常是作坊主亲自承担的。在那些临近大学的出版社里，学生们也经常会来做兼职校读的工作，以换取食宿。于是才有了1551年在巴黎大学就读的作曲家克劳德·古迪梅尔[Claude Goudimel]在（或许已）临近毕业之际，去了尼古拉·杜·舍曼的商店里做了校读工，不久后还成了他的合作者。

462　　印刷店里还有一项工作需要提及：编辑。编辑工决定所要印制的曲目，挑

选并决定一份卷册中的作品次序，并确保待印刷的音乐正确无误。那些本人也是音乐家的印刷商可能会自己承担这份工作，其他情况下要另雇人手。因此，雅克·莫德印刷店里的“家庭音乐编辑”[house music editor]在1530年代是著名的作曲家兼管风琴家弗朗西斯科·德·拉约勒[Francesco de Layolle]，而舍曼则雇请了他的声乐教师——作曲家尼古拉·勒涅[Nicolas Regnes]。阿泰尼昂的出版物在1550年前默默无闻，到了这一年，我们从三册书的扉页上获知，它们在筹备印刷的过程中是接受了学者型音乐家克劳德·热尔韦斯[Claude Gervaise]的指导。

插图中的印刷店可能还有更多台印刷机。有一定影响力的印刷商罗贝尔·艾蒂安[Robert Estienne]（不是音乐印刷商）在1531年时有三台印刷机；巴黎大学的印刷商克劳德·舍瓦隆[Claude Chevallon]在1538年有六台。此外，1565年安特卫普的普朗坦公司[Plantin firm]（当时在北欧规模最大）雇佣了二十一位印刷工、八名排字工、二名制版工、一名店员、五名校读工。

463

资金。对印刷商和出版商而言，资金是个永无休止的问题。例如，纸张的价格通常极其昂贵。印刷商借以避免赤字的策略之一，是以题献的方式致敬某人。于是，加尔丹诺把他早期的两卷曲集题献给了莱昂内·奥尔西尼主教[Bishop Leone Orsini]，包括最畅销的第一卷《阿卡代尔特四声部牧歌集》(《天鹅洁净且温柔》即在其中)。这位出版商还以他公司的标签图形——托着玫瑰的



图29-3　加尔丹诺出版公司的标签

狮子[*leone*]和熊[*orso*]（图29-3）——来关联这位主教的姓名以表敬意。加尔丹诺寄望于以这种方式来让受赠者为他的出版物提供资助。

有时作曲家能获得一份捐赠者的津贴。例如在1599年，鲁杰罗·焦瓦内利[Ruggiero Giovanelli]在向他的赞助人——红衣主教阿尔多布兰迪尼[Cardinal Pietro Aldobrandini]表明他在为第三卷《五声部牧歌集》的出版募集资金时，便得到了一百斯库蒂[scudi]的资助。而在其他大多数时候，需要由作曲家本人承担出版的费用：1600年，就连本世纪最伟大的西班牙作曲家维多利亚[Tomás Luis de Victoria]这样的人物，在出版他的《弥撒曲、圣母颂、经文歌、诗篇集》[*Missae, Magnificat, motecta, psalmi*]时也不得不自费。还有一种策略是几家贸易伙伴联合出版，以减少资金风险。例如，韦尔代洛的《牧歌集首卷》（1533）在版权页（通常位于卷末处）上称这是一份联合投资的出版物，斯科特公司[Scotto firm]负责出版，达·萨比奥[Da Sabio]兄弟负责印刷，安德烈亚·安蒂科[Andrea Antico]负责雕刻木版。

有一位印刷商经常强迫与他合作的作曲家尽可能多地购买自己的作品，以保持收支平衡，这就是克里斯托夫·普朗坦。在此，我们可以读到作曲家乔治·德·拉·赫勒[George de la Hèle]（1547—1586）为了让普朗坦出版他为五至七个声部而作的《八首弥撒曲》[*Octo missae*]而被迫在1578年签署的一份合同：

> 本人作为具名者，认可并自愿与（西班牙腓力二世）国王之御用出版商——克里斯托夫·普朗坦达成协议：我承诺将在作品出版后以书商定价购买副本四十册，由普朗坦来决定返还我多少款额。副本将先寄六册，立即付款；随后再将余者如数补寄，副本与款项均须在一年内收讫、付清。[1]

464

印刷规模。出版社通常会为一份音乐出版物印制约五百至一千册副本。在此列举三例。1552年，琉特琴家纪尧姆·莫尔莱[Guillaume Morlaye]与印刷商米歇尔·费赞达[Michel Fezandat]签署了协议，以发行莫尔莱的老师——艾尔伯特·里普[Albert Rippe]的1200册作品；1578年，埃尔南多·德·卡韦松

1. 引自 Heartz, *Pierre Attaingnant*, 94。

[Hernando de Cabezón]印制了1200册其父安东尼奥[Antonio]的作品《键盘、竖琴、比乌埃拉琴音乐》[*Obras de musica para tecla, harpa y vihuela*]；1600年，约翰·道兰的《埃尔曲第二册》[*Second Book of Ayres*]印刷了1023册。可以肯定，这些出版物也会包含一些单行本，其发行量无疑比"多册式分谱"大得多。

市场营销。当出版商发行的音乐书籍在数量上超过了当地市场的消费程度时，他们也需要尽可能地去拓展受众的范围。对此他们有一些营销手段。

首先，有许多大型书展，尤其是每年春秋两季在里昂和法兰克福举行的书展，会吸引来自全欧洲范围内的出版商和书商。除了书展，经销商也会通过目录册来为他们的出版物做广告。在1564年，法兰克福书展的组办方发行了一份综合性的目录，囊括了所有参展经销商的书籍目录。具有学术倾向的音乐买家会参考诸如康拉德·格斯纳[Conrad Gesner]1548年发行的《学说汇纂》[*Pandectae*]或安东弗朗切斯科·多尼[Antonfrancesco Doni]发行于1550年的《藏书者文库》[*Libraria*]。这些目录册中包含着长大的音乐书籍清单，包括那些如今久已绝版而只有通过格斯纳和多尼的目录能表明其曾经存在的一些书籍。及至十六世纪末，音乐出版商也开始发行自己的目录册了。

借助于这些方式，十六世纪出版商、印刷商和书籍经销商建立起了国际性的通讯和商贸网络。即使说这些网络的运作效率比之今日不够迅捷，它们也依然使阿泰尼昂出版的尚松集销往了意大利，加尔丹诺的牧歌集卖向了德国，苏萨托的舞曲集传到了法国。音乐的流通比之以往迅速和自由了许多。

趣味的培育。就像最好的出版商所能做到的那样，十六世纪的音乐出版商在影响和投合公众趣味这两方面也取得了平衡。显然爱乐者只能从出版商提供的商品中选择，但出版商也不敢总是冒险去提供一些卖不出去的音乐。总体而言，新作品比老作品好卖。因此阿泰尼昂从未出版过比斯努瓦-奥克冈这代人的音乐，至于若斯坎这代人，只有涉及了九位作曲家的七十五部作品，然而对于他所在的时代，则涉及了一百六十位作曲家的三千五百部作品。甚至连若斯坎的作品都开始变得难卖了，除了德国。

一旦印刷品的内容显示出对于当下的代沟，那么作品就会立竿见影显得"过时"。如我们已经见过的那样，有些作品会被一再重印。1580年代末一家归皮耶罗·迪·朱利亚诺·莫罗西[Piero di Giuliano Morosi]所有的佛罗伦萨小书 465

店的存货清单显示，莫罗西仍然存有一件出自1530年代的出版物（这样看来已有半个世纪之久），以及一大批出自1540年代的作品，同时他的货架上还堆满了出自1550—1570年代的出版物。实际上，他的存货中最新的也已经出版了好几个年头了。

有时，出版商会委托作曲家（有时是作曲家本人主动）对某些名作进行简化改编以提供给业余的奏乐者。苏萨托在1544年发表的《首卷二、三声部尚松集》[*Premier livre des chansons a deux ou a troix parties*]陈述了这么做的基本原理：

> 时至今日，灵魂高尚者主动习练音乐这门高贵学科者已日益增多，或乐于唱歌，或耽于奏乐，而非以其他无聊方式消磨时光……我已着手创作一些爱情歌曲，这些歌曲可以用两种方式表演……二重唱或三重唱。以二重唱表演时，需忽略低音声部，正如（尚松中）红色字迹所标示。此外，我之所以创作并出版这些尚松，亦为让业余爱乐者受益：初学者因尚不胜任与大型合奏团体合作，故可凭借尚松与小团体合练，直至技艺增进、获得自信，以胜任更具难度之作。[1]

实际上，为爱乐者提供音乐、教导学生作曲、销售音乐书籍这三种需求共同造就了十六世纪最流行的体裁：二重奏。最畅销的二重奏曲集是伊汉·杰罗[Ihan Gero]的《二声部意大利牧歌与法国坎佐涅首卷》[*Il primo libro de' madrigali italiani et canzoni francesse a due voce*]，由加尔丹诺发行于1541年，随后至少重印了二十四次，一直持续到1687年。虽然其中的牧歌似乎是原创的二声部作品，但那些尚松却是对既在歌曲所做的二声部改编。《谱例集》第69曲呈现了杰罗对克洛丹那首脍炙人口的《只要我年富力强》[*Tant que vivray*]（a）所做的改编（b），原曲也是基于一个既在曲调创作的。在此杰罗对克洛丹的最高声部进行了释义性发挥，为它配上了以模仿对位写成的伴奏，有时也径自发展为卡农。

业余爱好者能从这些作品中学到什么呢？显然，二重唱提供了如何写作模

1. 引自Bernstein, “Claude Gervaise as Chanson Composer”, 365。

仿点、如何建构一首卡农、如何建立终止式、如何对一个既在旋律进行释义改编的范本，它们比一首四声部或更多声部的作品更能起到立竿见影教人理解的示范效果。就像另一位二重奏作曲家阿戈斯蒂诺·利奇诺[Agostino Licino]在1546年的《色彩性二重奏》[*Duo cromatici*]中所说："二重奏不仅优于纸牌游戏，亦可作为音乐启蒙教材。"[1]

我们必须向这些第二代音乐印刷商和出版商致敬，正是他们让一个萌芽不久的产业站稳了脚跟。到了十六世纪中叶，无论专业还是业余的音乐家都会好奇：如果没有这些先驱者的工作会怎么样。

作曲家

466

作曲家对于持续发展的音乐出版业有多种反应：有些看到了赚钱和成名的机会，其他人则认为它提供了一种途径来控制其作品的传播和实体内容。此外，作曲家如今已意识到，他们不再只是面向某一个地方的赞助人和观众写作了。

钱财

1536年9月5日，科斯坦佐·费斯塔[Costanzo Festa]写信给他的赞助人菲利波·斯特罗齐[Filippo Strozzi]：

> 尊贵的教父（相对其子）先生……我期待为阁下效劳，以显至高荣耀：兹有阁下之高员（代理人）于威尼斯寻找有意出版音乐者（其人曾见问于我，然我不知其名）。故请阁下转告之，倘其有意出版拙作（赞美诗、圣母颂），则稿酬不应低于一百五十斯库蒂，倘若连同《贝司曲》[*basse*]，则总计两百斯库蒂。付印之际，宜使赞美诗、圣母颂幅面宽阔（可依照唱诗班谱本形制），如十五首弥撒曲（指安蒂科发表于1516年的《弥撒曲十五首》

---

1. 转引自 Bernstein and Haar, Ihan Gero: Il primo libro, xviii。

[*Quindecim missarum*]）所用。如此便可适用于所有唱诗班。《贝司曲》可供使用者学习声乐、对位、作曲，以及各种乐器之演奏。[1]

于是我们发现，费斯塔想要以较低的价格出售一个包含他作品的长大曲集给一个姓名不详的威尼斯出版商。似乎他的计划没有如愿。考虑到音乐出版商在资金上的惯有谨慎态度，似乎其他作曲家不大可能占到便宜。真实情况是，现金的流向正好相反，即出版商会赚作曲家的钱，作曲家要么是自己付钱给出版社，要么得寻求来自第三方的资助。

名望

虽然作曲家很难从出版作品中谋得暴利，但却可以获得名声。有大量的作曲家，包括级别较高的爱乐者，都乐于看到出版物上印着自己的名字。然而实际上，在十六世纪中叶，名气稍逊者的作品频繁得以出版，致使理论家赫尔曼·芬克[Hermann Finck]深感不悦：

> 上列诸公有不少胆敢以"作曲家"自称。其苦耗半年时间，鼓捣出一首小歌，名堂古里古怪，协和音响找不到三处，便心心念念速速出版，以求名扬天下。[2]

此时早就存在仅有一两部小品传世的作曲家了，不过正如芬克所注意的那样，到了他所在的时代，这种情况已经太多太多了。我们可以在阿泰尼昂的出版物中充分看清这种情况，其中有四十一位作曲家都只有一部作品。这种情况在阿泰尼昂出版物所涉及的一百七十五位作曲家中占了相当大的比例。

467

1. 转引自 Agee, "Filippo Strozzi and the Early Madrigal", 232—234。其中提到的《贝斯曲》[*basse*]或许是一些供教学用的小曲。
2. Hermann Finck, *Practica musica* (1556)。转引自 Berstein, "Financial Arrangements", 48。

把关

作曲家也把音乐出版业看作了对自己的作品持续实施控制的一种方式，因为他们常常能够监督他们的作品的出版过程，检查作曲家的姓名有没有写错，检查音乐的实际面貌有没有被歪曲（例如有没有把音符位置弄错）。正是前一个动机让出生于佛兰德地区的牧歌作曲家雅凯·德·贝尔尚[Jacquet de Berchem]（约1505—约1565）在1546年带着自己的《五声部牧歌集》[*Madrigali a cinque voci*]去了出版社。在题献页上，贝尔尚抱怨说“乌鸦插上了天鹅羽毛”，意思是说，要么是发生了直率的剽窃，要么是抄写员把他的作品（有意或无意）张冠李戴地署错了姓名。他的印刷版《五声部牧歌》将要“正本清源”，还事实以真相。

群体性赞助

从作曲家-理论家阿德里亚诺·班基耶里[Adriano Banchieri]（1568—1634）笔下，我们获知了关于作曲家与音乐出版业关系的一个有趣观念。在他最早出版于1601年的《音乐文存》[*Catrella musicale*]中，班基耶里描述了因“作曲时预判失误”而倍受指责的作曲家：

> 置身于音乐行家之间，其表演者音域宽广，高声部歌手可攀越星辰，低声部歌手能触抵黄泉，其作品也因适从于彼而获得成功，故而刻舟求剑般认为，它们亦能在其他表演者身上奏效。依我之见，倘若此类作品欲付梓出版，供普罗大众表演，则所有声部必须合于常情，否则便难以令人满意。[1]

由此可见，一种非常适合于作曲家的特定赞助人及其演出团队，并因此能产生良好效果的风格，在别处可能会引发诅咒性的灾难。这是一个有趣的观念，使我们不禁好奇：十六世纪的作曲家在为出版社供稿时，能在多大程度上预想到班基耶里脑海中的念头。

---

1. 转引自 Carter, *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*, 43。

消费者

如果没有市场需求的话，出版商们不会成千上万地出版音乐书籍，书商们也不会让这些容易积灰的出版物堆满货架。可见，市场显然存在。而且，音乐书籍购买者的社会经济背景非常广阔。

468 ### 一个精英音乐机构

从大约1530年代起，梵蒂冈雇养了两个声望显赫的唱诗班：一个属于西斯廷礼拜堂[Cappella Sistina]，另一个属于朱利亚礼拜堂[Cappella Giulia]，后者由帕莱斯特里纳指导，先是在1551—1555年间，随后是从1571年起，直到他在1594年逝世。我们可以判定一些复调出版物归属于朱利亚礼拜堂，多亏了1559—1566年间一位歌手所列的曲目清单。不出所料，它们是一些弥撒曲和经文歌:《弥撒曲十五首》[*Liber quindecim missarum*]，由安蒂科刻版；两册莫拉莱斯的弥撒曲集，1544年由罗马的多里克[Dorico]公司发行，其中包括了那首《与牧人结伴同寻弥撒曲》；以及克洛丹、古迪梅尔、让·马亚尔[Jean Maillard]（1538—1570）的弥撒曲作品，1558年由勒鲁瓦[Le Roy]与巴拉尔发行。总体看来，这些出版物为我们观察当时代的各种弥撒曲提供了一个剖面，其中显示出对法国出版物略有偏向。

一位御用顾问

让·德·巴东维利埃尔[Jean de Badonvilliers]出自巴黎的一个殷实之家，身为弗朗索瓦一世的顾问。当他在1544年去世时，他的藏书目录中包含了两本音乐理论书籍（均为拉丁语）、一卷弥撒曲（未显示出版社和日期），以及四种阿泰尼昂的出版物：两集尚松（装订成册，每集价值20苏[sous]）、一卷克洛丹的经文歌（未装订，价值12苏），还有佛兰德作曲家约翰内斯·卢皮[Johannes Lupi]的一册经文歌（未装订，价值8苏）。

尚松集的定价比经文歌要高，因为它们是装订成册的，而装订费是买家支

付的。（被销售的书籍通常是散装形式，相当于十六世纪的“平装本”。）克洛丹的经文歌比卢皮的经文歌定价更高，这个事实不那么好解释，因为两卷乐谱都是在1542年出版的，形制尺寸也一样，所包含的对开页数量一样的。或许克洛丹的名声在巴黎具有某种吸引力。

一个银行之家

说奥格斯堡的富格尔家族[Fugger family]富有，就如同说迈克尔·乔丹[Michael Jordan]是个篮球明星一样人尽皆知。在从十五世纪中叶起直到三十年战争（1618—1648）期间，富格尔家族的国际银行和矿业收益（在拉丁美洲也有他们的债权）使他们成为了这一时期最富有的家庭。正是这个富格尔家族，尤其是人称“富豪”的雅各布二世[Jacob II]，成为了皇帝、国王、教皇等尊贵之辈挥霍享乐背后的债主。

至于说这个家族的音乐收藏量多么惊人，我们只需要看到认识到两个事实即可。一、迄今为止，关于十六世纪音乐出版物，最大型的收藏是在慕尼黑的巴伐利亚州立图书馆，其核心藏品来自于巴伐利亚宫廷，而此宫廷的藏品原本正是约翰·汉斯·雅各布·富格尔[Johann Hans Jacob Fugger]（1516—1575）的私藏。二、在1560—1624年间，富格尔族人是不少于四十二部音乐出版物的题献对象。即便这个家族所拥有的藏品仅仅止于这些题献给他们的出版物，也足以令人刮目相看了，何况它还拥有大量本世纪初委托别人抄写的手稿！

469

一位职业音乐家和一些中产民众

在许多享受富格尔慈善资助的作曲家之中，有德国作曲家-管风琴家格雷戈尔·艾兴格尔[Gregor Aichinger]（1564/65—1628）。在现今奥格斯堡国立暨州立图书馆所藏的十六世纪音乐印刷品中，有一个成打的系列在扉页标注着“格雷戈尔·艾兴格尔藏书”[Ex libris Gregorij Aichinger]这样的标笺。这些印刷品中包含有罗勒、拉索、韦尔特[Giaches de Wert]的牧歌集，以及加尔丹诺出版的卷册和斯科托出版的曲集。毋庸置疑的是，职业音乐家也是音乐印刷消费者群体

中的一个重要部分。

中产成员也在其中。我们知道有三个人，都在莫罗西那适合平常人往来的书店里购买音乐书籍。1592年10月，一位名叫彼得罗·孔西尼[*Pietro Concini*]的海关巡查员购买了马泰奥·兰波利尼[Matteo Rampollini]（1497—约1553）的一本书，可能是他的《乐曲集首卷》[*Primo libro della musica*]，一部以彼特拉克诗作为词的四声部牧歌集，1544年由莫德出版于里昂。1596年7月，一位名叫乔瓦尼·德·伊波利托·利巴诺里[Giovanni d'Ippolito Libanori]的本地皮货匠，购买了一份二手曲集（乐曲不详）和一本（音乐？）词典。在1600年7月，一位来自佛罗伦萨巴迪亚[Badia]教堂的圣务员，亲自购买了一套由费利切·阿内里奥[Felice Anerio]所作的装订成册《宗教牧歌集》（十五年前的印刷品）。这些信息令人浮想联翩：在今天的早期音乐会上只能以"打包"形式[强行]穿插其间给人听的音乐，曾经却是被一位皮货匠人、一位海关巡查员、一位圣务员（他在教会的圣秩中更接于基层）购买、演奏和（想来必定）快乐享用的。

那些在社会经济阶层中非上层的爱乐人士也能够买得起这些物件，这有力地表明，当时的印刷业在定价上较为明智。对开本乐谱有一个价格区间，包皮装订并在标题页和题献页上有精致装饰的宗教音乐算一类；还有很不相同的另一类，没有华丽装饰也不装订的八开本[octavo-size][1]牧歌集、维拉内拉集和琉特琴曲集，在威尼斯，大约价值一个里拉[lira]，相当于工薪阶层一天的薪水。

音乐学会

音乐经销商最看重的客户群当属一些学会组织，这样的学会在十五和十六世纪里遍布整个意大利。这些学会起初是贵族知识分子们的非正式聚会，他们会讨论从古代经典到同时代政治、文学、戏剧、音乐等各种事务。最著名的是柏拉图学会[Accademia Platonica]，1470年成立于佛罗伦萨，由马尔西利奥·菲

470

1. 通常用于描述书籍形制的术语——"对开本"[folio]、"四开本"[quarto]、"八开本"[octavo]今天仍在使用。对开本即：一张大纸只对折一次，形成两页纸头、四个页面。四开本同样的纸张被对折两次，形成四页纸头、八个页面。八开本要对折三次，形成八页纸头、十六个页面。

奇诺[Marsilio Ficino]领导，受洛伦佐·德·梅迪奇赞助。

及至十六世纪中叶，意大利可以声称有几百家这样的学会了，其中有些是专门的音乐学会。音乐学会中最著名的当然是维罗纳爱乐学会[Accademia Filarmonica of Verona]，成立于1543年，在1547年聘请了第一位音乐指导——佛兰德作曲家让·纳斯科[Jan Nasco]（约1510—1561），他的职责被记述得非常明确：年薪三十杜卡特，每晚在学会给学会成员上音乐课；他也被请求为会员们的诗作谱曲（会员支付谱纸的费用）；他的作品是属于学会的财产。这些条例看似不近人情，但维罗纳学会业绩显赫，几年之内，它的公众音乐会就让其他学会组织感到嫉妒了。（这个学会曾在1770年招待过莫扎特，至今仍然活跃。）

总之，音乐印刷业在十六世纪第二代季的发展壮大，是一桩适得其所也正当其时的事情。阿泰尼昂、加丹诺、苏萨托等企业家和艺术家的眼光，正好契合了资本主义的旺盛生机、读写能力的提升以及由此造成的“文化”需求。出版商、作曲家、消费者这三方都有很好的表现，以至于这种状态在本质上一直维持到我们时代的录音产业引发革命为止。

第三十章
编订一首尚松：划分小节、比对原稿、撰写评定报告
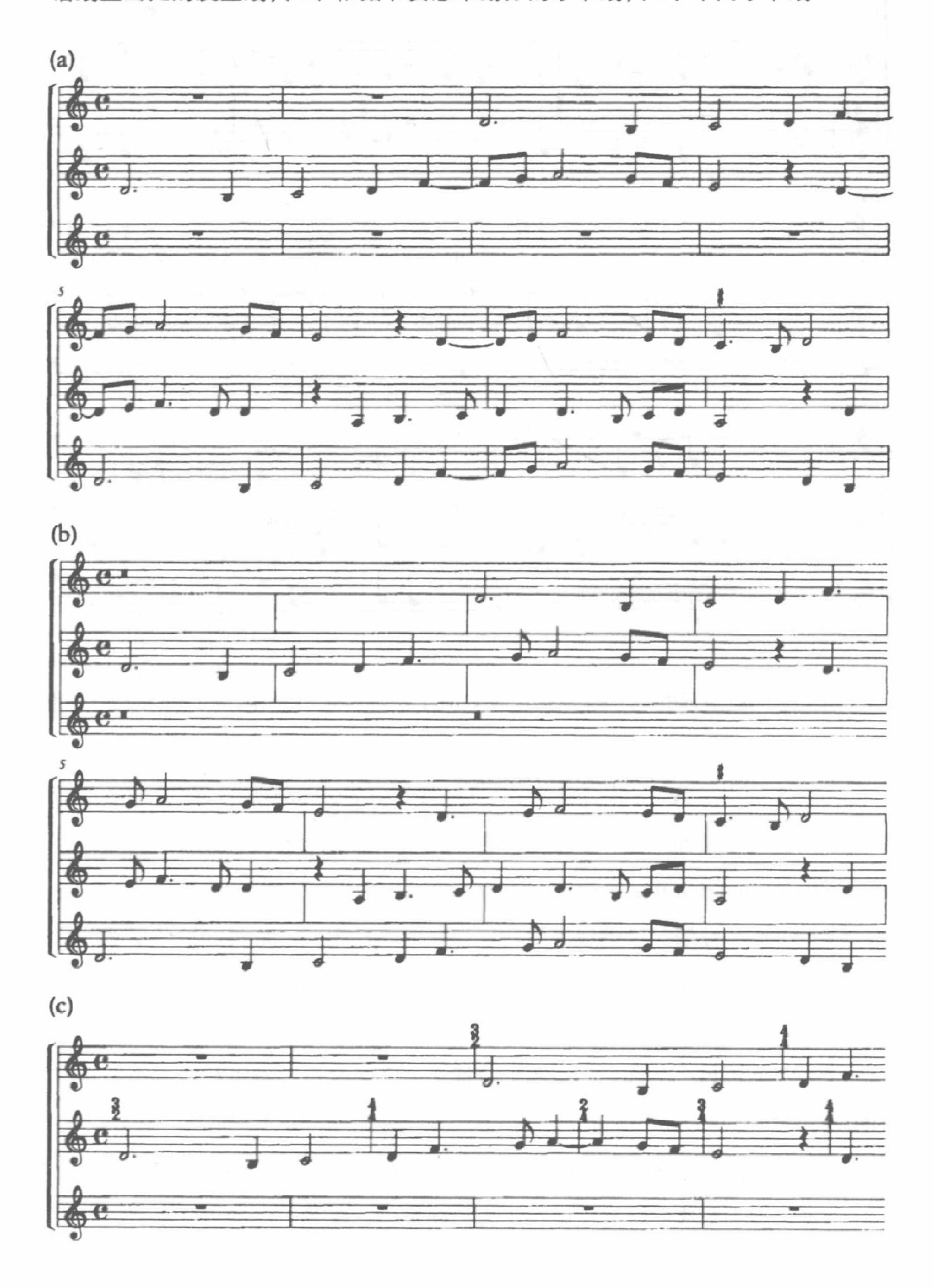
473　迄今为止，我们已经将《第戎手稿517号》所录的比斯努瓦歌曲做了现代译谱，添加了编订工作所必需的变音记号，并把歌词放在了至少一个声部——最高声部的下方。我们已克服了最令人沮丧的困难，如今要进入冲刺阶段。
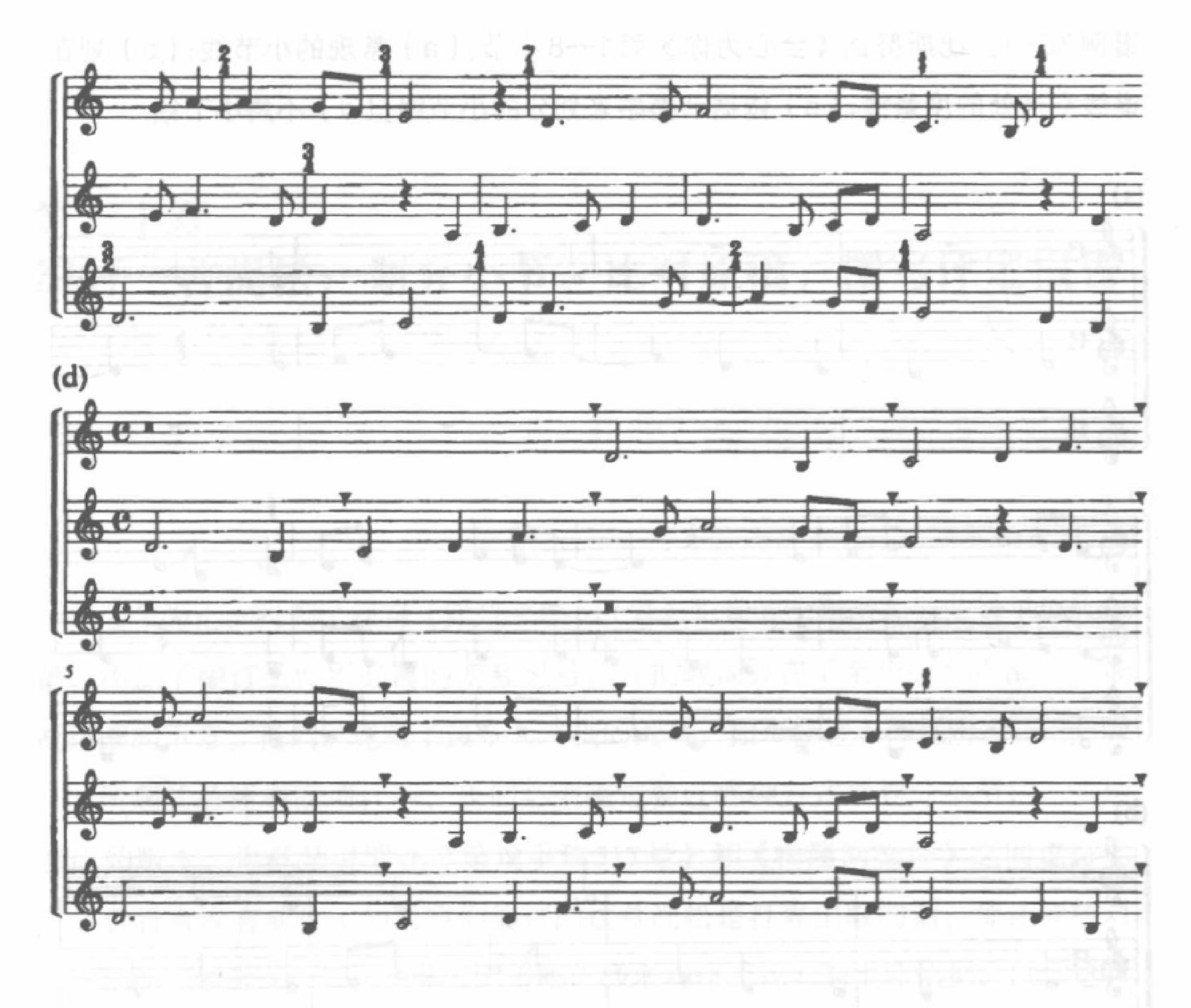
所剩任务还有四项：一、我们必须决定要以哪种方式来划分小节；二、核查原始版本，也就是说要在《第戎手稿517号》和《梅隆尚松集》之间进行比对，看看有没有变化（如果我们编订的这首尚松是打算出版的话，那还要核对诗作的两篇原稿）；三、最终确定将哪个抄本将作为我们的主要依据，以便进行核对；四、起草一份“评定报告”。

划分小节

十五、十六世纪音乐的编辑未必同意使用小节线。谱例30-1显示了四种划分小节的方法：

谱例30-1：比斯努瓦《全心为你》第1—8小节：（a）常规的小节线；（b）划在谱线空当处的度量线；（c）依据节奏感来划分的小节线；（d）不用小节线





475 （a）循环性出现的小节线，标记时划穿了谱线，也就是说，与我们今天惯用的小节线一样。

（b）这种小节线在德国被称为“度量线”[*Mensurstriche*]，被置于多行谱线之间的空当处，而不是穿越谱线；它们最初由迪费全集的编订者——海因里希·贝泽勒[Heinrich Besseler]在1920年代引入。

（c）小节线被划穿了谱线，但其出现频率不规则，所依据的是节奏感，这是奥托·贡博希[Otto Gombosi]提倡的划法，《谱例集》第60曲中出现了这种小节线。

（d）完全不划小节线，只用楔形符标记一个短音符的结束和另一个短音符的开始。

这些体系各有其支持者和反对者，也各有其优劣之处，对此可概括如下：

（a）常规小节线的好处主要在于人们熟悉它；此外，这种划分小节的理念在十五、十六世纪已是被人知晓的，对此的证据是：独奏的琉特琴音乐和键

盘音乐中始终使用这种小节线。反对者声称，复调合奏曲中不用这种小节线；它们会造成连线的使用，而连线尚不在那时的记谱法体系中；它们所暗示的语气强拍并不是由风格原因造成，这会妨碍甚至篡改节奏的流动；而且当一个片段被重复时，它会导致同一段音乐被拆分在不同的小节部位（另一半被划到别处）。

（b）“度量线”的支持者声称，把小节线划在谱线之间有助于让各声部的节奏保持自由流动，而不会出现加重语气的强拍；此外，这种体系也消除了使用连线的必要性。反对者辩称，人们很容易失去节拍感，尤其在包含长篇幅切分音（它们悬浮于并不存在的小节线之上）的段落里。对此，这种小节线的拥护者会回答说，在这一时期较为典型的声乐中本来就没有切分音，因为那个相对于切分节奏的规则循环感并不存在。

（c）这种基于音乐感觉的小节线只有少数的拥护者，他们的主要理由是，它能显示出较为复杂的节奏对位，无论是单个声部之内，还是任何给定声部与那个占据主导地位的节奏模式之间。对于这种方法有两种反对意见：一、这种小节线不过是把某位乐谱编订者对节奏节拍的主观分析意见固定在了谱面上（对此，它的拥护者会回答说，作为编辑这并没有错，编订一份乐谱，其实际效果就是在谱面上做出个人的诠释和演绎）；二、这种小节线会让一份乐谱看起来更像斯特拉文斯基而不是若斯坎。

（d）去除小节线的倡议者极力声称，这么做可以让我们尽可能地接近原谱。反对者或许会说：既然如此，压根儿就不需把古谱转译成现代版乐谱。

到头来，每一种划分小节的体系都强调了音乐中的某一个方面，每种体系都是相对于原谱的一种妥协方案，不过每一种体系都不希望完全抹煞原谱。而且，虽然每种体系都有自己的忠实拥护者，但没有哪种体系要把任何观众排除在外。我们所面对的不是一个道德问题。

比对原稿

476

为什么我们要比较《第戎手稿517号》和《梅隆尚松集》这两份原始资料对

《全心为你》的读解呢？总体来说是因为：据我们目前所知，这两份乐谱都不是比斯努瓦的亲笔手稿，因而我们没有权利假设其中某一个所呈现的就是比斯努瓦的构思。做一番比对有助于我们评估每一份抄本的相对价值。

由于《第戎手稿517号》和《梅隆尚松集》这两份原稿对《全心为你》的读解是不一致的，所以我们可以认定其中一个不是对另一个的抄写，而且这两个抄本所依据的也不是同一份原稿。也就是说，两份抄本上的读解某种程度上是彼此独立于对方的。这就导向了一个重要原则：我们可以假设两份手稿中的相同之处代表着比斯努瓦的“原始”（或最接近于原始的）构思，而对于二者之间存在的差异之处，我们就必须进行评估，但这是一项艰巨的任务。

第36—44小节

正如我们在第四章所见，《第戎手稿517号》在第36小节开头处把符号₵记写在了所有声部。此时，在十六世纪中叶，如果符号₵紧跟在最普通的C之后并被记写在所有声部（于是就不会和古老的C交叠出现），那它有可能包含两种意思：

一、₵可以指代“倍比成双”[*proportio dupla*]，等同于两个C，在这种情况下，它会指示歌手将基本拍[*tactus*]从倍短音符[semibreve]切换到短音符[breve]（这也是我们熟悉的“*alla breve*”即“二二拍”的由来），于是要把每两个这样的音符，唱得跟先前的一个音符那么长，其效果相当于速度快了一倍。如果在此它是这个意思，那我们就会期待接下来的音值要使用高一级的符号来记写，否则这首歌的最后一个乐句在字面上就会比先前的音乐快两倍了，这在音乐上不太能说得通。谱例30-2显示了从C到₵的运动方式：

谱例30-2：从C到₵带来的音值变化

二、₵的作用有可能像廷克托里斯所声明的那样：“不妨以划条竖线（使之

贯穿一个度量符号）表示度量加速。”[1]
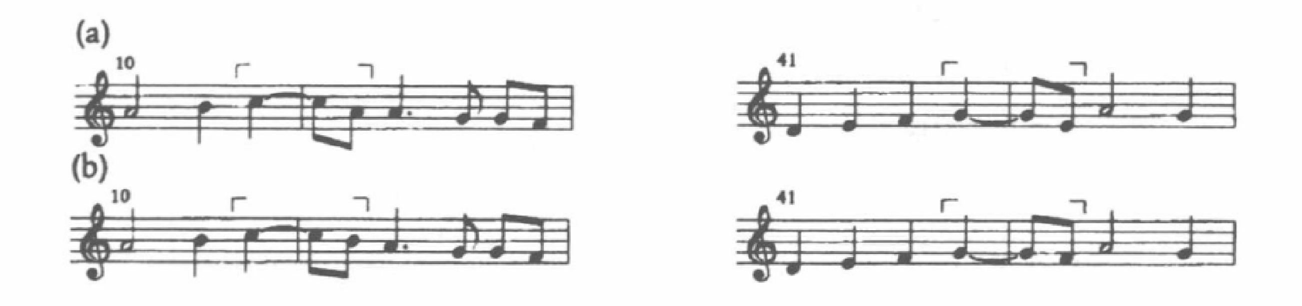
如果是这样，那就不是成倍的加速，而仅仅意味着加速，并没有明确要快多少。不过虽然我们认为轻微的加速并不是反常之举，尤其在靠近结尾处，但十五世纪尚松却通常不这么做。

既然《第戎手稿517号》的记谱方式令人迷惑，我们只好转向《梅隆尚松集》，希望能澄清这个问题。然而在这份手稿中，我们发现它根本没有₵这个符号。显然，问题似乎得到了解决。或者不妨发问：真的解决了吗？如果我们认定《梅隆尚松集》所记录的是正确的，那么《第戎手稿517号》中的三个₵符号就是多余的了。于是我们需要面对另一个问题：第戎手稿的抄写员怎么会犯下这样一个失误呢？ 477

第11和42小节

对于两个手稿之间的典型差异，还有两处是在第11小节和第42小节的支撑声部（谱例30-3）：

谱例30-3：第10—11、41—42小节：（a）《第戎手稿517号》的支撑声部；（b）《梅隆尚松集》的支撑声部



哪份手稿所呈现的音符更像是比斯努瓦头脑中所想的呢？在这两个地方，两个版本都行得通。

1. 转引自 Wegman, “What Is ‘Acceleratio mensurae’”, 515。

确定主要原稿

选择《第戎手稿517号》来抄写，这多少有些武断。而且我们发现，它的解读并非是全无争议的。我们该怎么做呢？当所要编订的乐谱有不止一个稿源时，通常有下列三种基本做法：

兼采诸稿

兼采并取[conflation]的做法适用于那些没有逻辑性（即解释不通）的原始资料。它会在某个点上参考抄本X，而在另一个地方参考抄本Y。由此它并不赋予任何一份抄本以优先权。虽然这样会简化编辑的工作，但造就的却是一首未经评判的杂烩式作品，最终形成的通常会是一个没有在任何时候、任何地方存在过的版本。

重构原稿

我们可以通过运用"稿本关系学"[stemmatics]（最初是在文学性文本中衍生而来）技巧尝试着重构比斯努瓦的原稿：我们对不同资料间的错误和差异进行比较，研究二者的相互关系，排除那些显然是从较早版本中衍化出去的版本，藉此再试着回溯作者的原稿，也就是那个"原型"。

478

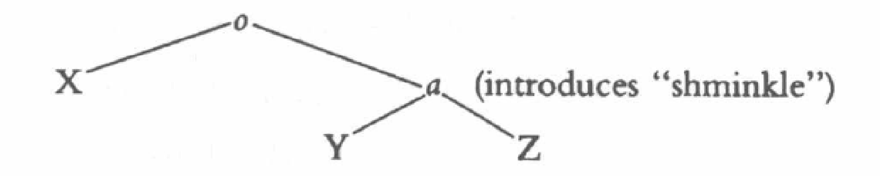
我们来考虑一下摘自抄本X、Y、Z的三个片段：

抄本X：Twinkle, twinkle, little star, I wonder what you are.

抄本Y：Twinkle, shminkle, little star, How I wonder what you are.

抄本Z：Twinkle, shminkle, little star, How I wonder what U R.

如果我们以"*o*"代表原型，以"*a*"代表假定的过渡版本，那么这三份抄本之间的相互关系可以表示如下：



从中可见，抄本Y和Z是有关系的，因为它们都包含"shminkle"这个词，或许某个抄写员灵机一动地把第二个"twinkle"改成了这个词。以文本批评的行话来说，"shminkle"是一个合取性[conjunctive]错误（或变体）：也就是说，显示了这两个抄本要么是彼此参考的，要么是参考了同一个母本的，因为两个人或更多人不太可能在同一个位置会犯同一个错误，或者说，不太可能会各自独立地为它发展出一模一样的变体。因此我们可以猜测抄本Y和Z所作的解读，是共同源自一个今已遗失的版本a，它可被重建——基于抄本Y和Z彼此一致的那些地方。利用X和a的不同，我们可以重构出作为原型以及原始底稿的*o*，其中我们更倾向于选定抄本X中的第二个单词"twinkle"（因为没有类似"shminkle"的这个词），并采纳版本a中的"How"（这个词之所以必要，是因为它有助于维持诗歌的节拍律动）。

与"兼采诸稿"的情况相似，我们到头来也是重构了一个现已不存的抄本。不过尽管如此，我们已经按照符合常识的系统性做法完成了这项任务。虽然这种技巧很有吸引力，但校订法却并不是总能奏效。它需要具备一些条件，而十五世纪的音乐传播并非总能满足这些条件。

判定最佳原稿的方法

这种方法可以把某一个资料选定为最佳，并把它用作主要的参考资料。我们如何认定哪个"最好"呢？是选择在编订者看来最具审美效果的那个吗？还是错误最少的那个？还是笔迹最整洁的那个？

对于大多数编订者来说，最佳原稿是在年份和地理位置上与作曲家最近的那一个：由于它所经历的传播轨迹最短，因此衰变的概率也就较低一些。而且，如果抄本和作曲家在年份和地域上的距离足够接近，说不定它会在作曲家眼皮底下被抄写的。以此为准绳，我们会将《第戎手稿517号》视为主要原稿。它有可能是1460年代在卢瓦河谷这片区域里被编纂的，比较接近于比斯努瓦此时的活动范围。

尽管如此，如果我们坚信在某个方面《梅隆尚松集》更好、更"正宗"的话，　479

该怎么办呢？我们可以采纳它，甚至可以把它纳入括号。实际上，我们甚至可以认定，有一个音在《第戎手稿517号》和《梅隆尚松集》中都是错的。此时我们还是应该修正这个错误，现在要把这个修正的音置于方括号内（以显示没有正宗抄本可供参考）。因此到头来，我们编订的版本是贴近于“第戎手稿”的，接受了它的解读，但排除了那些明显看来属于“衰变”的东西。

评定报告

评定报告是编订者和版本使用者之间的桥梁。它能告诉学者和表演者：编订者从中做了什么。此外，明智的评定报告还会显示编订者采取每项措施的理由。

草拟评定报告的方法很多，事实上每位编订者都可以有自己的方式。某些此类报告所包含的细节更多一些，某些则少一些。某些是名副其实具有批评性的，某些则类似于电话号码簿。有些自称是只给学者看的，有些则固执地采用一种干瘪的“骨架”方式，声称只是为了给表演者看。如果一份评定报告想要变得有用，它需要逐一列出：自己的主要参考资料（并交代选定这个版本的理由）；所有与之相应的资料，包括音乐上的和文字上的；这份资料的所有影印本；全部有用的现代版本；针对这个主要资料所作的勘误工作，解释每一处更正的理由并给出对照性的谱例；以及存在于所有相应资料中的变体（音乐上的或诗作上的）。（没准那些看来琐细的信息在别人眼中能派上大用场。）

评定报告的底线是它应当努力解答版本使用者可能提出的每一个问题：不仅是这个最终版本自身的问题，也包括在此过程中编订者作出决策时所虑及的那些问题。它应该让使用者相信谱面上的每个音都经过了考量，也应该让使用者能够回溯并重构编订者所参考过的每一份资料。

最后一项工作：看一看文献注释中所列的评定报告。它们提供了关于各种处理方式的一个剖面：从批评性到非批评性的，从详尽无遗的到语焉不详的，从以作品为导向的到以原始资料为导向的。每一种处理方式都有自己的优劣之处。而对于评定报告，我们所面对的就是一个道德问题了：编订者有责任为我们提供最诚实的叙述。

第三十一章
十六世纪末以前的器乐

如果要用一个词来概括十六世纪后三代季（我们将继续考察这条线索到1600年前后）的器乐发展状况，那就是“革新”[innovation]。如果说以哪个地方最具生机活力，那当属意大利。当然，某些旧实践也仍然继续兴旺：键盘乐手和琉特琴手持续改编声乐曲，教堂的管风琴师也继续在为圣咏旋律谱写复调。但是，新的体裁和风格也在到处涌现，而且似乎都在朝着一个共同的方向：器乐开始倾向于摆脱昔日因植根于声乐范本而受的束缚，转而借助其自身那不依赖于词句的抽象原则进行发展。十六世纪见证了模仿性利切卡尔（赋格曲前身）、炫技性键盘托卡塔，以及基于主题-变奏理念的器乐体裁的创生。 481

本章将审视七种类型的器乐：一、直接基于声乐范本的改编曲；二、基于圣咏旋律且用于礼仪的配曲；三、成套的变奏曲；四、利切卡尔；五、坎佐纳；六、前奏曲与托卡塔；七、舞曲。间或我们也会停下来看看多种器乐体裁所共有的某些方面，包括装饰音和即兴表演。

基于声乐范本的改编曲

及至十六世纪第二代季，基于既在声乐作品——歌曲、经文歌、甚至弥撒曲乐章——而写作独奏的键盘或琉特琴改编曲的实践，已经显得陈腐老套了。实际上我们已经考察过了三类为键盘乐器而作的改编曲，可见于1470年布克斯海姆的《管风琴手册》和1517年安蒂科的《指位谱弗罗托拉》等曲集之中。我
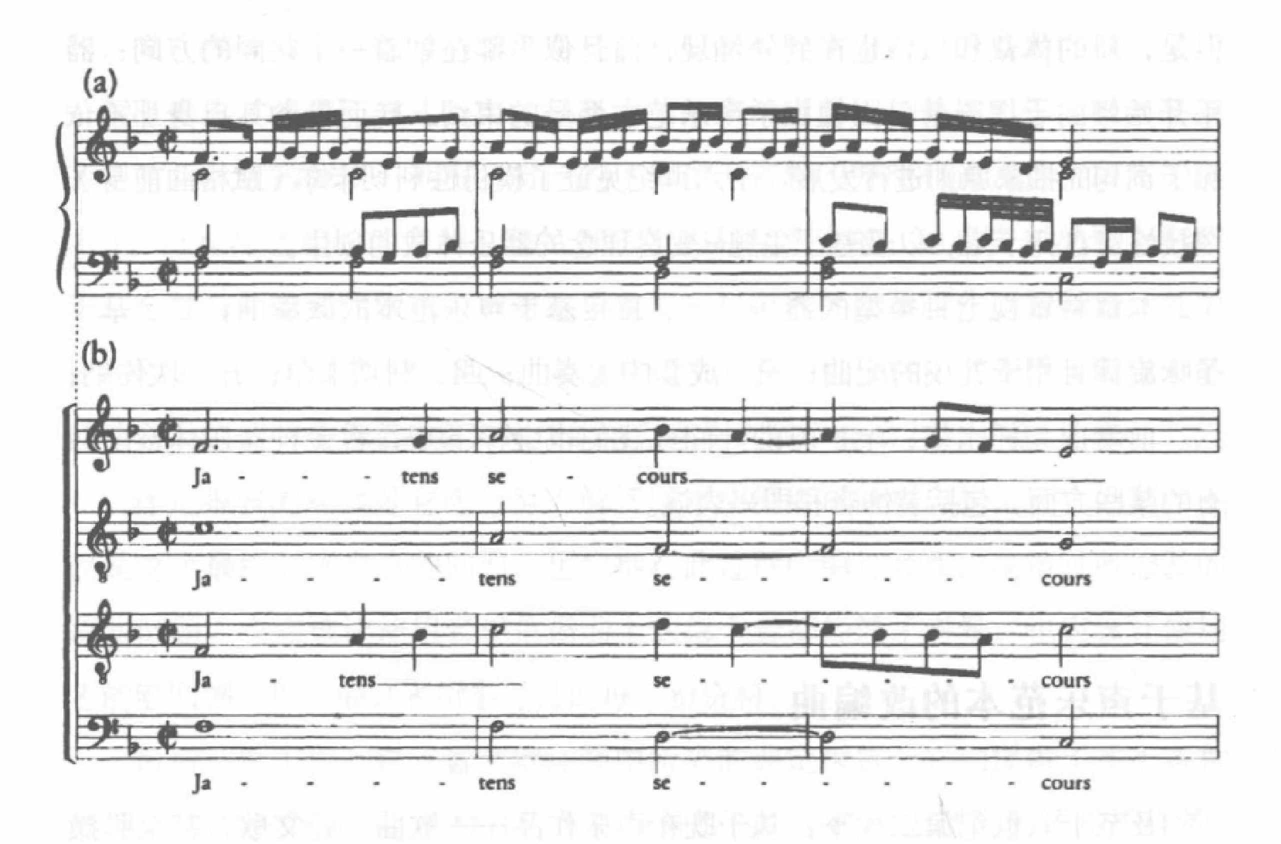
们现在以两个例子来结束这项考察。
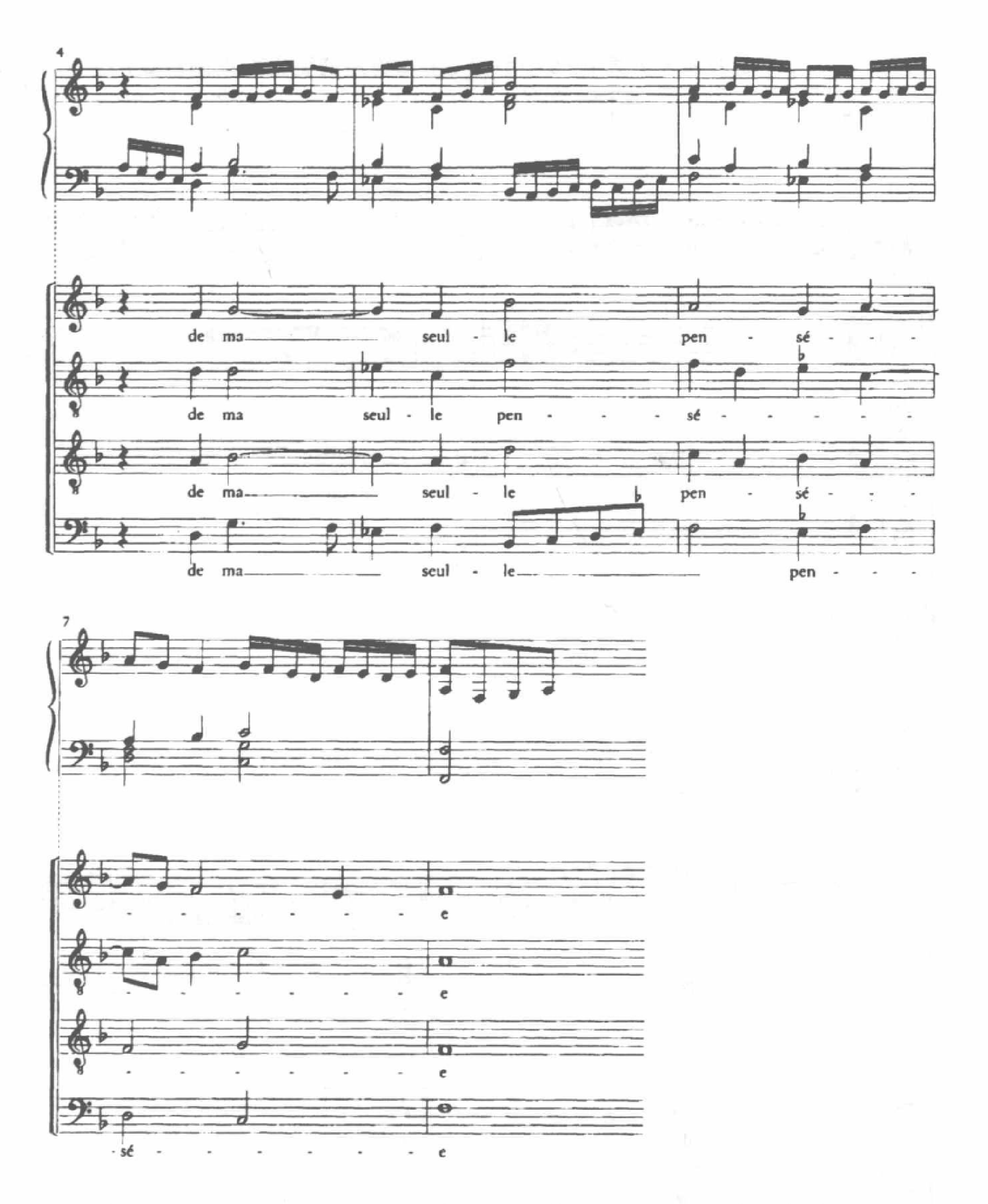
基于法语尚松的两首键盘改编曲

谱例31-1呈现了基于克洛丹《我在等候》[*Jatens secour*]所做的键盘改编曲开头部分（连同原曲），收录在阿泰尼昂1531年出版的《二十五首尚松》[*Vingt et cinq chansons*]中。较为典型的情况是，这位佚名的改编者完全保留了克洛丹的复调织体，为之填充了一些常规的走句和装饰音。实际上，为独奏键盘或琉特琴而作的声乐改编艺术在十六世纪大体上维持着原貌，这首1531年的改编曲在技术上和精神上与十五世纪中叶莫顿出版的《记忆》(《谱例集第34曲》) 相比没有显著区别。

482
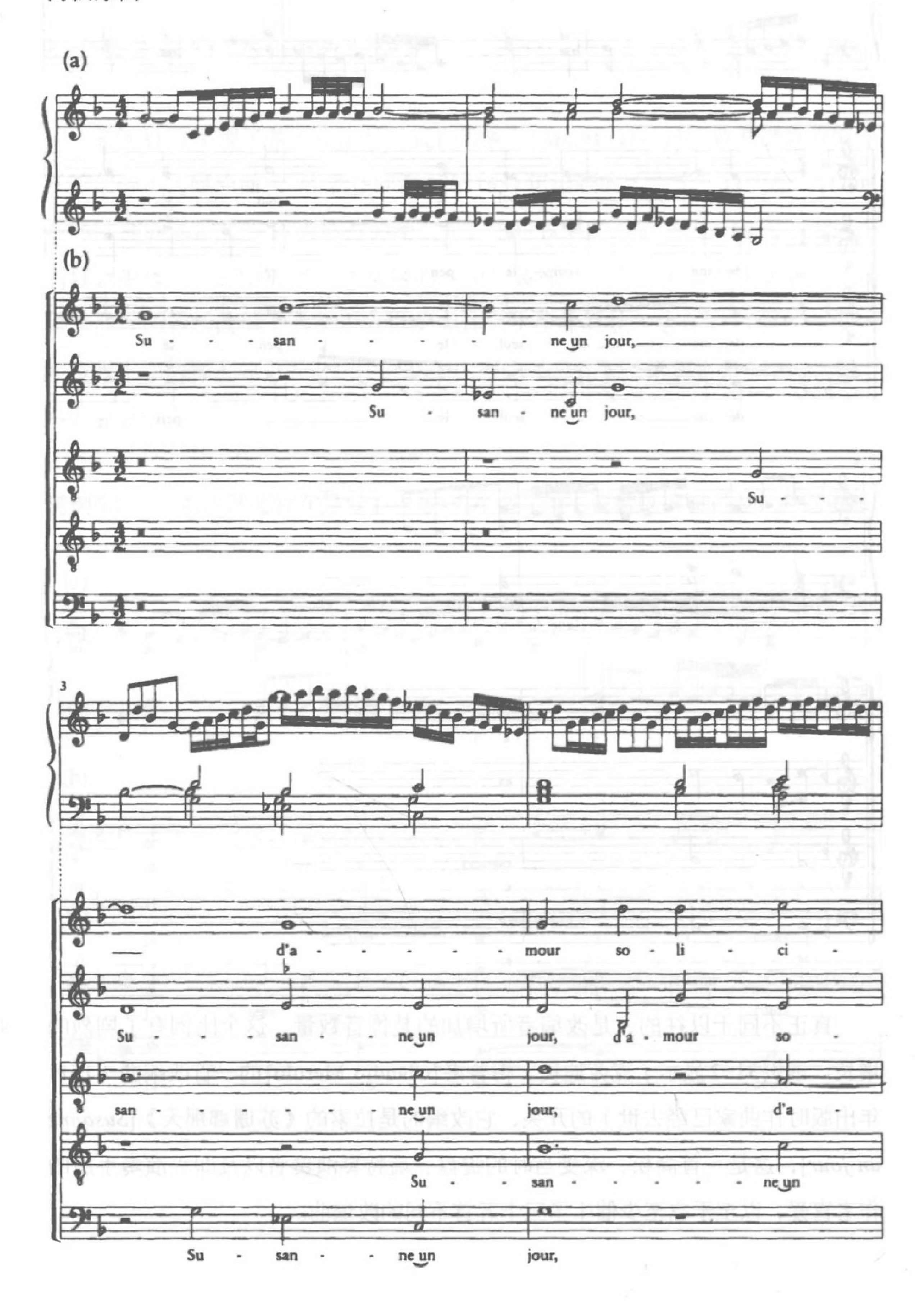
谱例31-1：克洛丹《我在等候》第1—8小节：(a) 键盘改编曲；(b) 尚松原曲
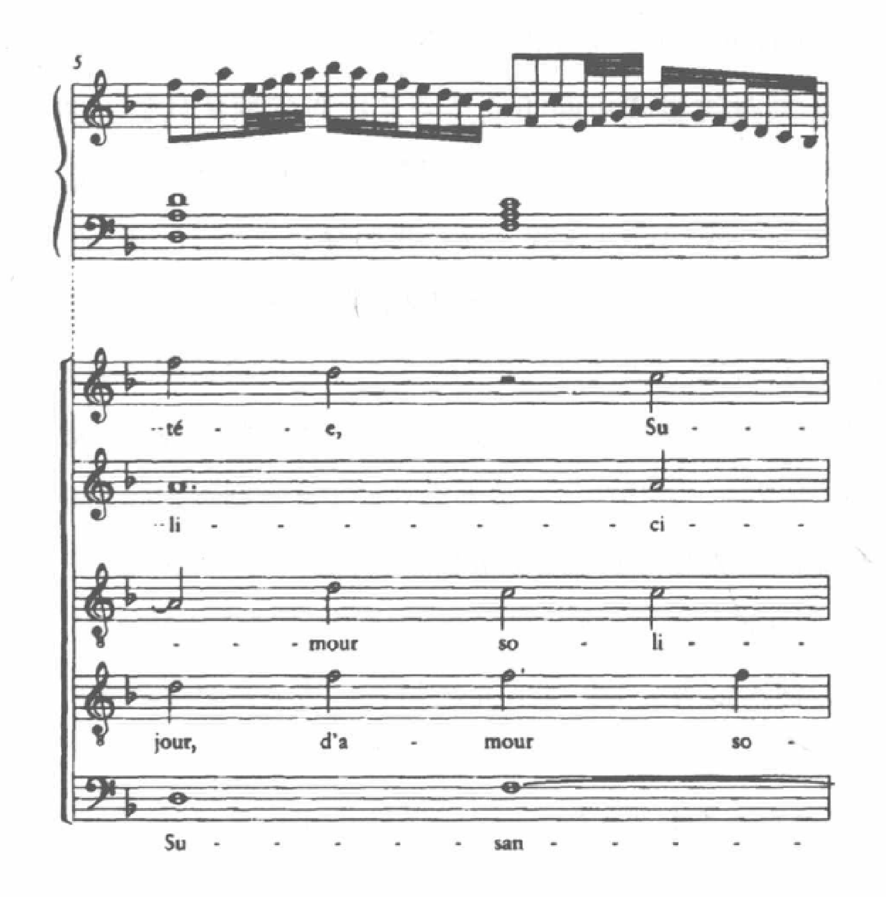




真正不同于以往的，是改编者所增加的装饰音数量，这个比例有了剧烈的增长。谱例31-2显示了克劳迪奥·梅鲁洛[Claudio Merulo]的一首改编曲（1611年出版时作曲家已经去世）的开头，它改编的是拉索的《苏珊娜那天》[*Susanne un jour*]，这是一首尚松，深受当时的键盘、琉特琴演奏者以及即兴演奏手册的作者喜爱，以至于它至少催生了三十五首不同的改编曲。 483

谱例31-2：《苏珊娜那天》第1—5小节：（a）梅鲁洛的键盘改编曲；（b）拉索的尚松原曲





这令人眩晕的装饰音在十六世纪末的键盘改编曲中一点也不显得反常。此外，它完全符合至少被十二位十六世纪教师所推荐的即兴风格。 484

键盘音乐的印刷问题 485

阿泰尼昂在1531年发行了七卷键盘曲集，其中有三卷尚松改编曲，一卷经文歌改编曲，两卷礼仪性的配乐，一卷舞曲。然而在他职业生涯的最后二十年里，他却再也没有出版过另一部键盘作品了。而且，这种情况并不是孤例，虽然在1531年至世纪末的这段时间里，还有两百余卷独奏琉特琴曲集被印刷，但适于键盘乐器的此类出版物却只有约八十卷。

导致这种差异的理由不止一个。首先，琉特琴是此时最流行的乐器，它在社会经济状况千差万别的各种家庭里都很受宠。而键盘乐器由于昂贵且难学，故而充其量也只能屈居次要，甚至有时还不如竖笛和维奥尔琴流行。其次，我们不妨想象，仅仅在不计其数的教堂管风琴师之中便必然存在着键盘音乐出版物的市场，但实际上大多数管风琴师并不需要这些出版物，我们随后就会发现，

教堂管风琴师的艺术已在很大程度上属于即兴艺术了。

此外或许还有个原因，就是键盘音乐的印刷还受到排版问题的妨碍。图31-1呈现了阿泰尼昂《二十五首尚松》的一个页面，所显示的乐曲是基于克洛丹《我在等候》而作的改编曲。我们可以看到，这个排版还远远称不上优雅，符干上的多个音全部挤在了一起，还有一些则是排列稀疏。总体来说，乐谱印刷商在把两个或更多个间距密集的音符纵向排列在同一条符干上时会遇到困难。

486

无疑，这最后一个问题或许是导致许多音乐家发明新的键盘指位谱速记体系以及发展旧体系的众多原因之一。就像我们在提到十五世纪布克斯海姆的《管风琴手册》时所注意到的那样，德国的键盘演奏者早就在使用一种只以音乐记谱法记写旋律声部，以字母和节奏符号来标记其他“声部”的记谱法体系了。及至十六世纪第四代季，这种速记法变得更加“简化”了，甚至连旋律声部也用字母来表示了。

考虑到键盘乐曲在印刷时存在着前述问题，键盘演奏者似乎更满足于让他们的音乐以手抄本形式流通，他们的许多抄本也被业余爱好者传抄自用。而且不仅是键盘音乐大体上以抄本形式流传，印刷商似乎整体上都不太情愿在器乐曲的印

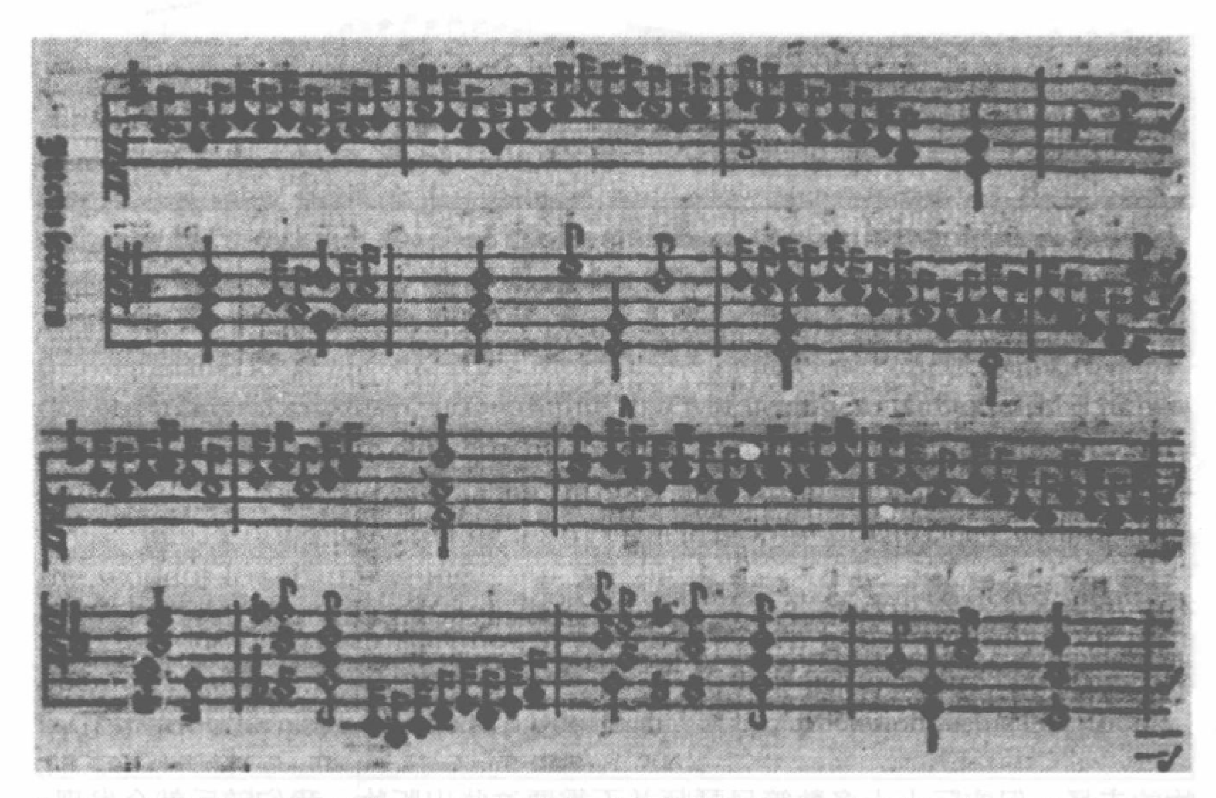


图31-1：基于克洛丹《我在等候》的键盘改编曲，收录在阿泰尼昂1531年出版的《二十五首尚松》中

刷上投资。虽然意大利在器乐出版领域具有领军地位，但在十六世纪的意大利，极少有印刷商在产出器乐曲方面的年度投入超过百分之十的。在1591年加尔丹诺的销售曲目单所列的四百三十种音乐出版物中，器乐曲集只有十八种。

以器乐组合方式表演声乐曲

十六世纪的许多声乐出版物都在有意吸引器乐演奏者，这也明确显现在1543年苏萨托出版物的扉页上。这个出版物收集了贡贝尔、克莱威朗、克莱芒"非教皇"等人的尚松，其扉页上写道："第一卷包含三十一首新作的四声部歌集，同时适合于人声和乐器。"

"同时适合于人声和乐器"，这是在同时期许多出版物扉页上反复出现的一句"套话"。维奥尔琴或竖笛的康索尔特乐手们，必定花了无数个夜晚在阅读最新的尚松、牧歌、经文歌的无词版本。

基于圣咏旋律的谱曲

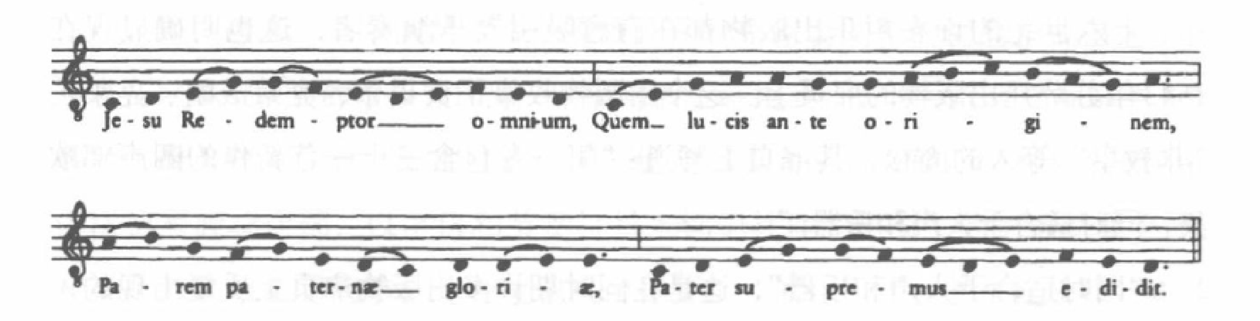
十六世纪的键盘曲目中有很大一部分是供弥撒和日课用的管风琴音乐，大多数以相应的圣咏旋律为基础，被用于和唱诗班（无论演唱圣咏还是复调）进行交替。

卡瓦佐尼为一首赞美诗谱写的管风琴曲

在1520—1580年间的意大利，最伟大的礼仪管风琴作曲家或许当属吉罗拉莫·卡瓦佐尼[Girolamo Cavazzoni]（约1525—1577后），这位作曲家是马尔科·安东尼奥·卡瓦佐尼[Marco Antonio Cavazzoni]之子，本书第二十五章讨论过马尔科的一首利切卡尔。吉罗拉莫为赞美诗《救赎者基督》[*Christe redemptor omnium*]（《谱例集》第70曲）改写的管风琴曲，有助于显示他处理圣咏旋律的方式。这首改编曲是在圣诞日第一次晚祷时使用的，收录在吉罗拉

莫1543年在威尼斯出版的《首卷指位谱利切卡尔、坎佐纳、赞美诗、圣母颂》[*Intavolatura...recercari canzoni himni magnificati libro primo*]中。谱例31-3给出了这首赞美诗的单声部圣咏形态，自特伦托公会之后，其题名中的“基督”改换为了“耶稣”。

谱例31-3：赞美诗《救赎者耶稣》第一诗节[1]



487 卡瓦佐尼把这条旋律的第一乐句分配给了最低声部（第5—11小节），以一个模仿点来预示了它的出现。经过两小节间奏之后，同一声部在第13小节奏出了第二乐句；但是在它的前七个音被清晰引述过后，这条旋律似乎消失了，直到第20小节第3拍上才再次出现，此时第三乐句在低音声部进入。第四乐句（也是最后一个乐句，在音乐上是对第一乐句的重复）在第25小节启动，在较低声部以模仿关系来暗示出这条旋律之后，这条圣咏最终在最高声部上以醒目姿态渐渐消失。

卡瓦佐尼的赞美诗较为典型地示范了管风琴师处理圣咏旋律的多种方式：定旋律式的陈述与改述性释义技巧[paraphrase technique]相交替，这种改述有时会自由地融合为一些段落，以至于它们不过是对圣咏旋律的影射；同样，由模仿点构成的段落也会与自由的托卡塔段落进行交替；而且，各声部往往会较显自由地快速进出，这种手法成为了普见于键盘音乐之中的主要特征之一。卡瓦佐尼的编配让我们更密切地认识了正宗的键盘音乐所惯用的风格语汇，这种语汇不仅典型地体现为源远流长的快速经过句和装饰音，而且也体现为织体上的自由性，这种自由织体会打破原本为人声构思的那种严格的声部写作。

---

1. *Liber usually*, 365.

变奏曲

变奏理念对于十六世纪而言并不新鲜。例如，不妨回想一下，迪费在《近日玫瑰开放》（参见第七章）中组织上方声部旋律关系的方式（从一个塔列亚进行到另一个塔列亚）。真正的新颖之处在于变奏技巧的形式化建构[formalizing of variation technique]这一理念，这是器乐独立性持续发展的结果。所谓“形式化建构”，是把变奏当作一种“形式”，或者说，把变奏技术当作一种塑造结构[structure-defining]的作曲原则。而且，虽然变奏原则只是到了1600年前后才在英国的维吉纳琴音乐中产出了第一批杰作，但是它在十六世纪第二代季就已从西班牙和意大利的国土传开去了。

两套西班牙人写作的变奏曲

十六世纪的变奏曲通常属于下列两种模式的其中一种：要么其各段变奏均为自足封闭的实体，要么这些变奏是彼此贯通的连续体。我们能够在纳瓦埃斯[Luys de Narváez]和卡韦松[Antonio de Cabezón]为比乌埃拉琴和键盘乐器而写的作品中分别看到这两种变奏曲的写法。

比乌埃拉琴相当于流传在西班牙的琉特琴。它像琉特琴那样有六道琴弦，按照4度—4度—3度—4度—4度的音程间距来调弦，其音乐也采用指位谱记写。它不同于琉特琴的地方在于形状（图31-2），尤其是它的背板较平，略有腰身，弦轴箱体略朝后弯。它看起来其实更像吉他。 488

在1536年，以卢伊斯·德·米兰[Luys de Milán]的《比乌埃拉音乐手册：教师之路》[*Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*]（巴伦西亚，1536）为始，西班牙的比乌埃拉琴家先后奉献了六本伟大的曲集。其中有一个值得注意的特色，即出现了最早的速度标记：“apriessa”（急忙）、“espacio”[缓慢]等。比乌埃拉琴有好几十年受宠于西班牙宫廷，但是它的流行度在十六世纪末开始减低，被吉他的光环所遮蔽。西班牙辞书编纂者塞巴斯蒂安·科瓦鲁维亚斯[Sebastian Covarrubias]曾以如下字句来感叹它的衰亡：

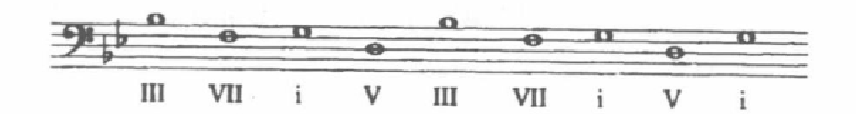


图31-2　一把出自1500年前后的比乌埃拉琴（巴黎雅克马尔博物馆）

比乌埃拉琴以往曾深受重视，优秀演奏家亦曾光彩照人；然而自吉他问世以来，比乌埃拉琴便渐受冷落。此情此景，令人深以为憾。此种乐器性能优越，演奏任何音乐均可驾驭自如，而反观今日之吉他，不过如牲畜颈上之悬铃，只需雕虫小技，即可玩弄于鼓掌，是故，漫不经心之曲风格调契之尤甚，乃至牧童耕夫俱为吉他能手。

纳瓦埃斯的闭合式变奏。变奏曲（西班牙语拼作“*diferencias*”）或许是在489 纳瓦埃斯发表于1538年的《六卷德尔芬音乐》[*Los seys libros del Delphin de musica*]中最早获得成熟的。这套曲集中有一组变奏是以一首著名的曲调为“基础”的，西班牙人称之为《为我看好牛群》[*Guárdame las vacas*]，后来也常被称为罗曼内斯卡[*romanesca*]（《谱例集》第71曲）。谱例31-4呈现了这首罗曼内斯卡：

谱例31-4：罗曼内斯卡模式



在《为我看好牛群》中，纳瓦埃斯基于"主题"——即起支撑作用的罗曼内斯卡模式——写了四段各自都具有闭合性的变奏。虽然每个变奏都以其闭合特质为作品呈现出静态品质，但接连四个变奏仍能积聚起一股张力：其节奏愈趋活跃，音域渐呈宽广，织体愈趋复杂。第三、四变奏都是双重变奏，因为它们各自都对基础性曲调的两个部分做了不同的变奏，最后一个变奏的尾声里也包藏着一些冲击力。

卡韦松的连续性变奏。安东尼奥·德·卡韦松（1510—1566）是十六世纪西班牙最著名的键盘作曲家。他也被《为我看好牛群》这个主题所吸引，并在遗作《卡韦松的键盘、竖琴、比乌埃拉琴音乐》[*Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabezón*]——1578年由他的儿子埃尔南多[Harnando]发表——中纳入了三套《以"为我看好牛群"为主题的变奏曲》[*Diferencias sobre las vacas*]，其中的最后一套例示了连续性变奏的技巧（《谱例集》第72曲）。

卡韦松对罗曼内斯卡的和弦进行做了拓展，延伸为一个跨越二十四小节的乐节，它被清晰分为两个部分，不间断地将它陈述了四次：第1小节、第25小节、第49小节、第73小节。各变奏之间的接缝被技巧高超地覆合了，因为一个变奏的结尾（最后十一拍）同时也成为了下一个变奏的弱起拍[upbeats]。但这些弱起拍并非只有节奏上的意图，它们也引入了即将被纳入后续变奏第一部分并作为突出元素的旋律性动机。这种情况最明显地发生在第三、四变奏的交接处，在此，构成第四变奏第一部分主要旋律材料的上行音阶，已经在第三变奏结尾的主音（第70小节）之上进行了。

卡韦松给我们留下深刻印象的，还不仅仅是变奏之间的富于想象力的衔接，《为我看好牛群》这一基础性主题的每一次陈述都在以令人炫目的方式发生改变，甚至连低音模式也没有哪一次陈述是不变的。短小动机在声部间被抛来掷去（往往是以"密接合应"的方式）形成的聚合贯通感[consistency]给人留下了鲜明的印象，仿佛整部作品是在尽可能地展示各种变奏技巧。

最后还要指出的是，如同在纳瓦埃斯的变奏曲中那样，卡韦松曲中也有伴随不同变奏交接而逐渐增加的张力。由此我们发现，即便在变奏曲传统的形成阶段，作曲家已然在寻求在该体裁所固有的静态属性（持续重复）与一种宏观层面上的动态发展性之间的平衡。成套变奏所具有的吸引力也正在于此：它们为聆听者提供了一个既呈现动态又相对不那么复杂的结构。

490

表演实践

我们生活在这样一个被印刷性音符主导的时期，至少在“古典”音乐领域中如此。然而十六世纪音乐家却不像我们这样被乐谱所束缚。无论是乐手还是歌手，也无论是独奏、独唱者，抑或重唱、合奏中的成员，都会对摆在面前的书面音乐进行即兴的装饰。这方面的证据可谓铺天盖地。

教材

从1530年代中期至十六世纪末的几十年间，出现了十余篇讲解如何即兴做装饰表演的教材和文论，有些是器乐演奏者为同行而写，有些则是歌手为歌唱学习者而作。这些文献都有助于说明装饰是司空见惯的现象，而且有许多惯用的装饰套路也是歌手和乐手们共同熟悉的。

我们将考察四本教材对装饰手法的论述。1535年，供职于威尼斯共和国的维奥尔琴师和竖笛手——西尔韦斯特罗·迪·加纳西[Silvestro di Ganassi]（1492—约1550）出版了他的《方特伽曲集》[*Opera intitulata Fontegara*, 或可意译为商馆曲集]。其标题页明确表示，虽然这本书首先是为长笛乐手们所写，但书中所附的装饰音图表却是适合所有器乐手以及歌手的：

> 《方特伽集》面向读者讲授演奏长笛之法，并使其熟知事关该乐器之全部艺术，尤其是“减值加花”艺术，此种艺术适用于任何管、弦乐器，也适合于歌唱者。

"减值加花"[diminution]是随后两个世纪所用的众多表示"装饰""润色"的术语之一，另一个是"division"，字面意思是"细分"。

在1553年，西班牙的维奥尔琴演奏者迭戈·奥尔蒂斯[Diego Ortiz]（约1510—约1570）——后成为那不勒斯总督府（受西班牙王权统治）礼拜堂乐长——在罗马出版了他的《论乐句之内的装饰》[*Tratado de glosas sobre clausulas...*]。除了像加纳西那样罗列了各种装饰音外，奥尔蒂斯还给出了丰富的谱例来显示他如何对当时的著名曲调进行装饰。

加纳西教材在标题页上所描述的宽泛用途，也体现在吉罗拉莫·达拉·卡萨[Girolamo Dalla Casa]（死于1601年）所作《适于全部或部分乐器（如弦、管乐器）乃至人声的减值加花艺术》[*Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti di stromenti, di fiato, & corda, & voce humana*]（1583发表于威尼斯）的标题上。吉罗拉莫与他的两位兄弟共同是威尼斯圣马可主教座堂常设的器乐合奏组（成立1568年）成员。我们要说的第四本教材是发表于1594的《特兰西瓦尼亚人》[*Il transilvano*]，[1]这本为管风琴师以及其他键盘乐器演奏者而写的教材出自基奥加（威尼斯的一个跨湖小镇）主教座堂[Cathedral of Chioggia]的管风琴师——吉罗拉莫·迪鲁塔[Girolamo Diruta]（约1554—1610后）之手。 491

装饰风格
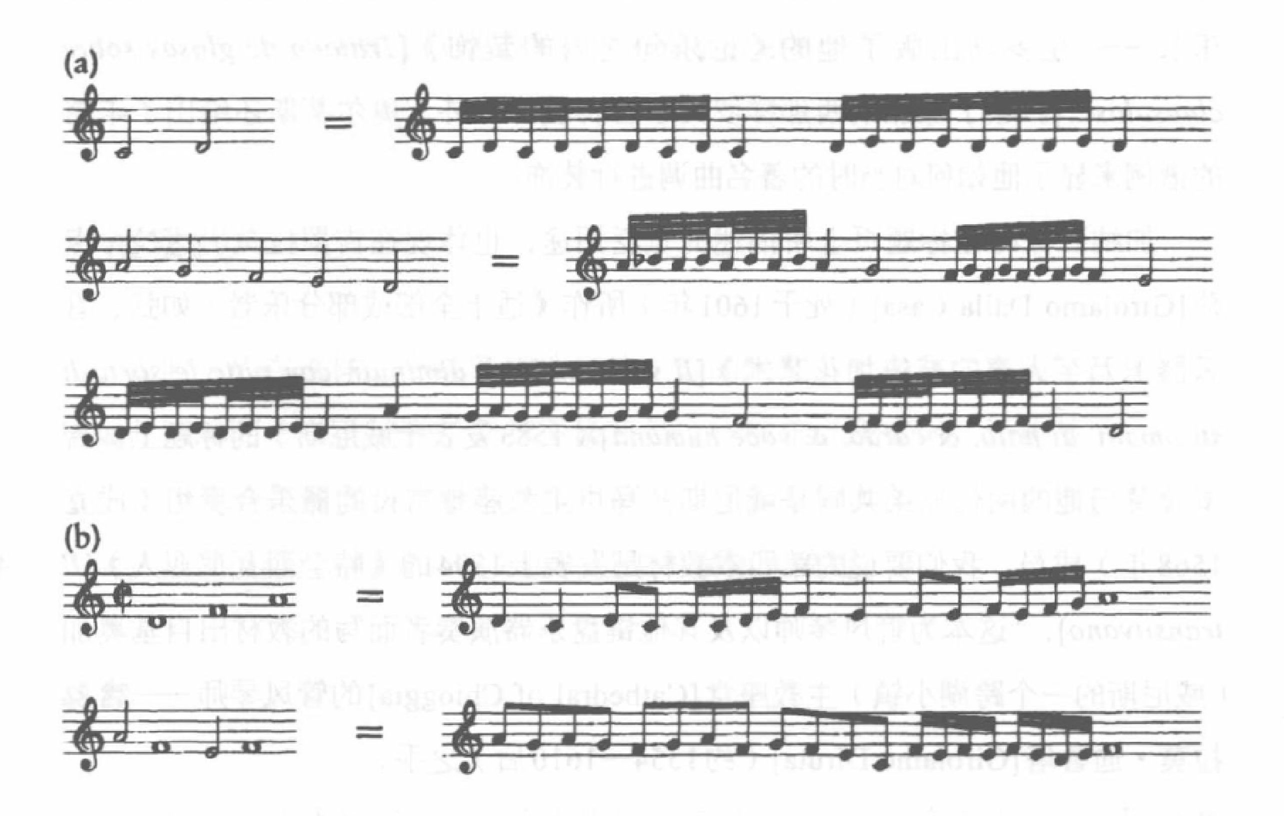
这些教材为我们提供了三个不同的装饰音类目：第一类是为单音而作的装饰，第二类是填充旋律性音程的装饰，第三类是对整首作品的最高声部所作的装饰。

出自迪鲁塔教材的谱例31-5显示了装饰一个单音的最常见手法。震音[*tremolo*]——或称波音[*mordant*]，这是德国人的叫法——不过是一个位于主要

1. 译注：《特兰西瓦尼亚人》是论述管风琴演奏、对位和作曲技术的著作，共分上下两部。上部以对话体写成，首版于1593年，对话的一方是来自特兰西瓦尼亚的外交官[Istvan de Josíka]，题献给特兰西瓦尼亚亲王西吉斯蒙德·巴托里[Sigismund Bathory]。下部首版于1610年，题献给托斯卡纳大公爵费迪南德一世[Grand Duke Ferdiand I of Tuscany]的外甥女——雷奥诺拉·奥尔西尼·斯福尔扎[Leonora Orsini Sforza]。
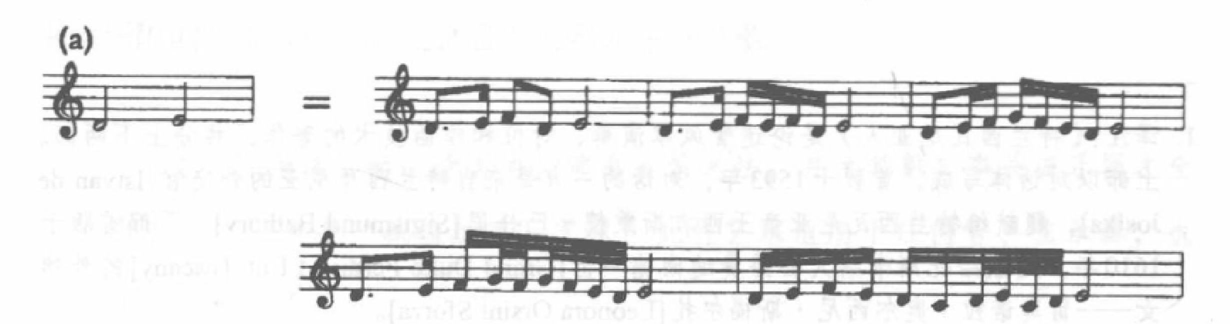
音及其上方音或下方音之间的颤音而已，可以相距小二度或大二度，甚至可以是一个三度。绕结音[*groppo*]是在导音上做的终止性装饰。
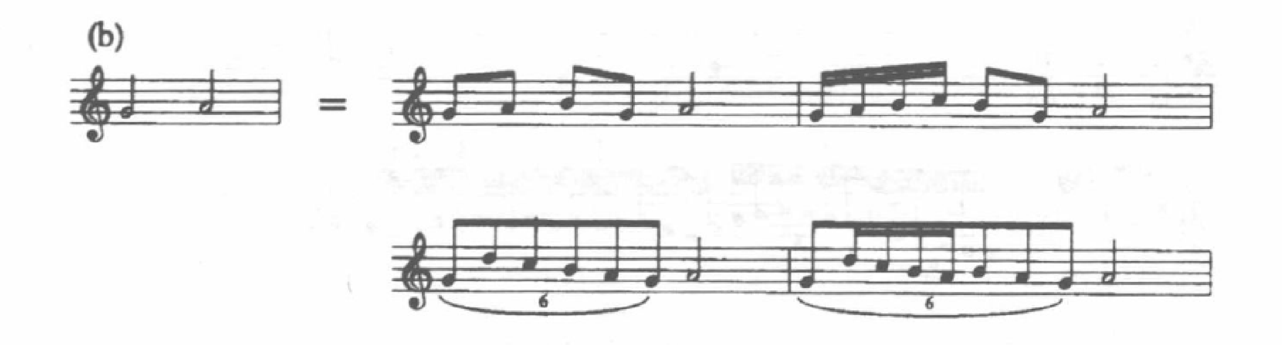
谱例31-5：迪鲁塔《特兰西瓦尼亚人》，（a）震音；（b）绕结音



虽然对单音的装饰可被视为最常用（所需的技巧也最少）的润色手法，但这些教材却将更多笔墨放在了所谓的经过句[*passagi*]上，这是一种把持续的音符拆分成接连出现的快速小音符的旋法套路[melodic formulas]。谱例31-6显示了奥尔蒂斯和加纳西用于装饰两个相距大二度的倍短音符的一些方法：
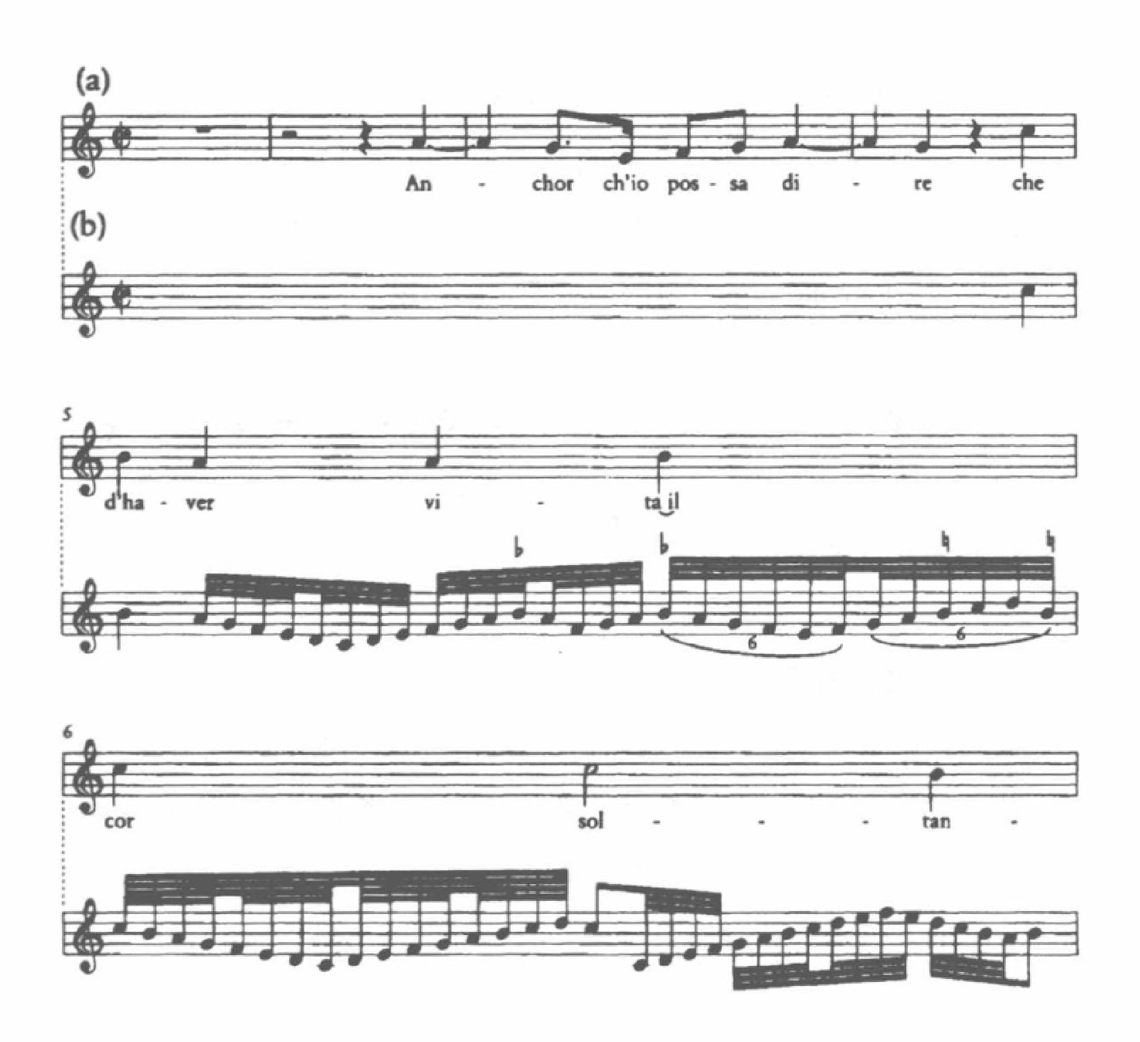
谱例31-6：在相距大二度的倍短音符上使用的经过句，（a）奥尔蒂斯的方法；（b）加纳西的方法
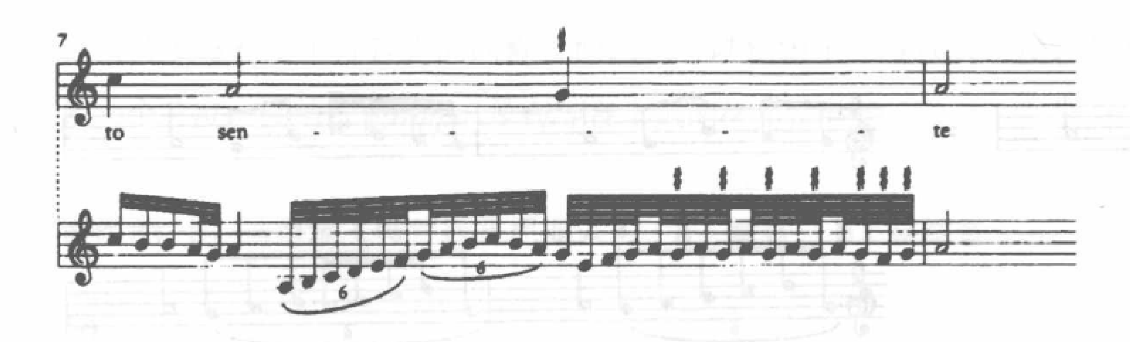




某些教材是把装饰音用到了实际乐曲上。卡萨为我们显示了亚历山德罗·斯特里吉奥[Alessandro Striggio]一首牧歌——《我依然会说》[*Anchor ch'io possa dire*]（1566）的最高声部如何被装饰成一首令人喝彩叫绝的炫技形态（谱例31-7）：　492

谱例31-7：《我依然会说》最高声部，第1—8小节，（a）斯特里吉奥的原谱；（b）卡萨装饰后的版本





493 想来，添加这些装饰音意味着这首牧歌是以键盘伴奏的独唱人声来表演的。从效果上看，它相当于把一个纯人声的重唱作品改成了带伴奏的歌曲。

依托声乐曲原型且包含浓重装饰的键盘改编曲，无疑正是从即兴装饰的传统中衍生出来的。虽然这些教材可以为这一说法提供证据，但我们或许也可以从诸如梅鲁洛基于拉索《苏珊娜那天》（谱例31-2）所作的改编曲中明白上述事实。“即兴创作”[improvisation]与“构思性谱曲”[composition]的界限往往难于划定。

教堂管风琴师与即兴创作

如果说加花装饰和即兴演奏是每一位优秀音乐家必备的“看家”本领，那么对于教堂管风琴师而言，这更是让他们的艺术永葆生机的不二法宝。如果想要明白即兴表演到底是多么重要的一项技能，我们只需要看看1541年圣马可主教座堂招聘“副琴师”[second organist]的面试要求就可以了：

> 翻开唱诗班谱本，随机从某首慈悲经或经文歌中抽取开头部分，誊抄后交予应聘者。其须以合规之法（不得搞乱声部）在管风琴上即兴发展为一部作品，宛如有四位歌者正在歌唱。
>
> 翻开圣咏曲集，随机从进台经中抄写一条定旋律或另一条圣咏，交予应聘者。其须以该曲调为基础，（从中）发展出另外三声部，须灵活安置此定旋律，使其时而在男低声部，时而在男高声部，时而在女低或女高声部，将此曲调发展为模仿对位，而非简单为其伴奏。[1]
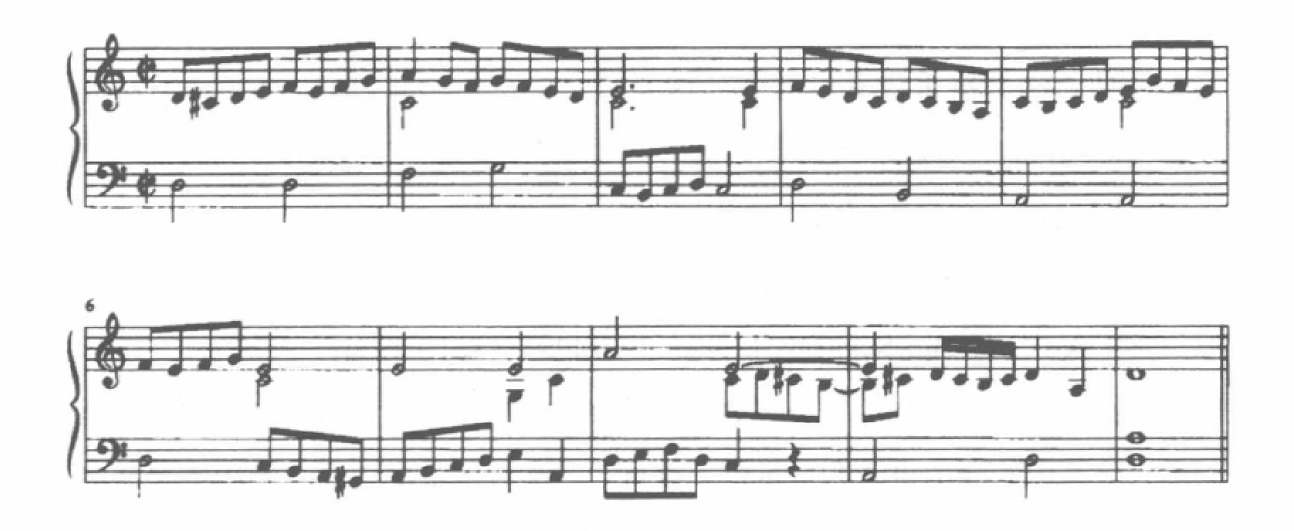
1. 转引自Haar, “The *Fantasie et recerchari* of Giuliano Tiburtino”, 235。

引人注目的是，其中对即兴演奏所提出的复杂要求：完整的模仿性四声部作品，1540年代把这种曲子称为利切卡尔。此外，所弹作品要用到两种即兴表演的方式：一是将一条圣咏旋律自始至终地用作定旋律，让它轮换着在各个声部出现，二是以另一部作品的素材作为开头，构建一部完整的作品。换言之，竞聘者想要成功——本年度的获胜者是佛兰德管风琴师兼作曲家雅克·布斯[Jacques Buus]——便不能只是随便弹弹而已。

利切卡尔

利切卡尔也称幻想曲[*fantasia*]或（在西班牙）触键曲[*tiento*]，宽泛而言，它的发展经历了三个阶段。如我们在第二十五章所见，利切卡尔首先出现在彼得鲁奇出版于十六世纪头十年的琉特琴曲集中。谱例31-8完整给出了其中一首利切卡尔，它出自弗兰西斯克斯·博希南西斯[Francisciscus Bossinensis]发表于1509年的曲集： 494

谱例31-8：博希南西斯《第六号利切卡尔》，取自《将支撑声部和低对位声部……首卷》[*Tenori e contrabassi…libro I, 1508*]



于是我们发现，早期的利切卡尔是相当轻薄的即兴式小品，大体上是由一系列经过句构成，间或以和弦标明“句读”。甚至就功能而言，作曲家也没指望

让它去派大用场，通常只是用于为更具实质意义的作品定个调（在此它可以明确调式）或是作为它的引子。这项传统延续到了1520年代。

弗朗切斯科·卡诺瓦·达米拉诺

利切卡尔在1530年代开始发生改变。在造成这些改变的作曲家中，最重要的是弗朗切斯科·卡瓦诺·达米拉诺[Francesco Canova da Milano]（1497—1543），他是十六世纪上半叶最著名也最多产的琉特琴家，也是第一位真正获得国际声誉的意大利本土作曲家之一。出生于米兰附近的蒙扎，他在伊莎贝拉·埃斯特的曼图亚宫廷接受教育，其职业生涯中的大部分时间是在罗马，在那里他受雇于教会里的位高权重者。

我们可以在出版于他逝世以后（1548）的《幻想曲》[*Fantasia*]（《谱例集》第73曲）中观察到这种风格上的转变。其中引人注目的是轮廓分明的动机，它们以模仿的方式运作（第1—3、9—10、12、13—15、16—17小节）。可以肯定的是，这里的模仿既不是系统性的，也不是结构性的，但它已明确意在将动机模仿作为利切卡尔的标志性风格特征了。

模仿性的利切卡尔

伴随着纯供器乐合奏表演的利切卡尔曲集在1540年以《新音乐》[*Musica nova*]——请勿与维拉尔特发表于1559年的同名曲集混淆——为题出版，利切卡尔变成了通篇贯穿模仿织体的作品，这也是最早基于系统性模仿笔法写作的器乐体裁。《谱例集》第74曲呈现了该曲集中最具代表性的作曲家——朱利奥·塞尼·达·莫代纳[Julio Segni da Modena]（1498—1561）所作十三首利切卡尔中的一首。在此，模仿成为了支配性的原则，构成了作品的本质，并塑造了作品的形式。其中的模仿也像在贡贝尔、克莱芒、维拉尔特经文歌中那样持续贯穿，几乎不用怀疑，模仿性利切卡尔的驱动力是出自于将经文歌中的对位风格移植为器乐语汇这一企图。

495
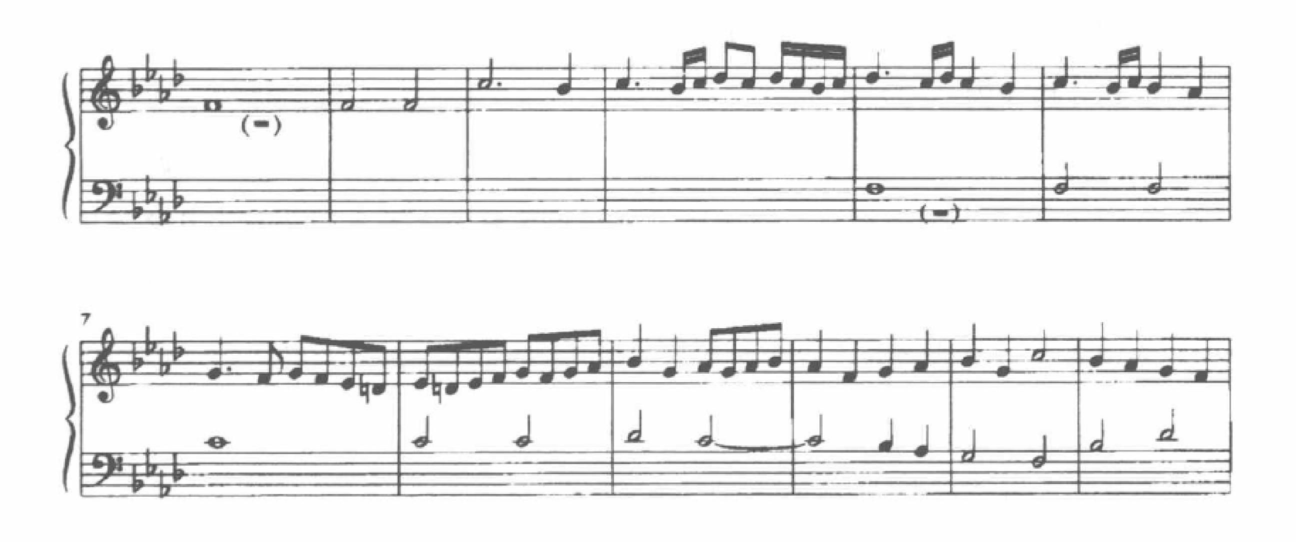
然而利切卡尔处理模仿的方式也与在经文歌中有着重要的区别。在经文歌
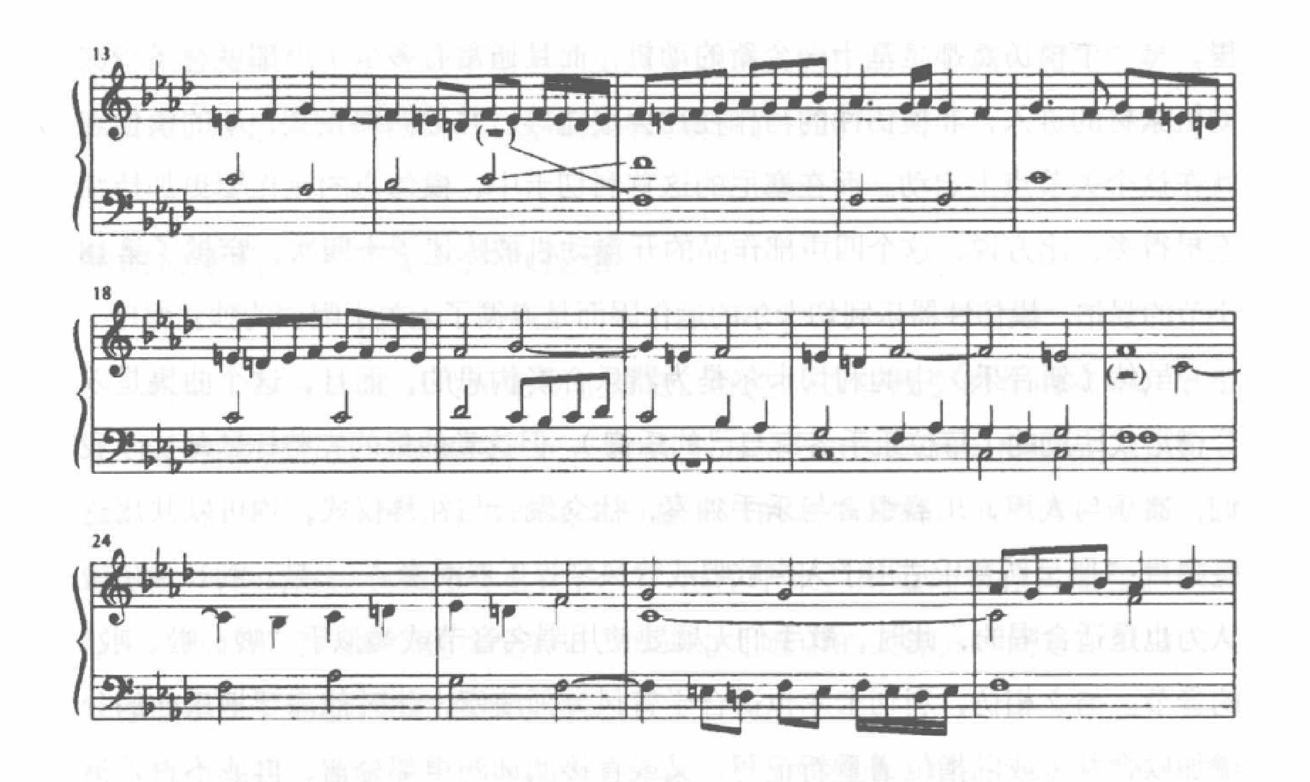
里，每一个模仿点都是基于一个新的动机，而且通常有多少个声部就有多少次动机素材的进入，非模仿性的写作往往会跟随其后并导向终止式，新的模仿点就在这个关节点上启动。而在塞尼的这首利切卡中，模仿点的运作要更加持续连贯得多，比方说，这个四声部作品的开篇动机被陈述了十四次，穿越了第18小节的强拍。模仿性器乐利切卡尔的运作因而是遵循了无关于唱词的独立程序。

虽然《新音乐》中的利切卡尔是为器乐合奏构思的，而且，这个曲集是以分谱形式印刷的（每位乐手各有自己的乐谱），但这卷曲集的完整标题却提示我们，器乐与人声，乐器组合与乐手独奏，社交聚会与礼拜仪式，均可以共用这些曲目："所呈新音乐适用于人声歌唱或管风琴等乐器演奏。"于是，利切卡尔被认为也是适合唱的，此时，歌手们无疑要使用唱名音节或类似于"啦、啦、啦"的音节。与之相仿，利切卡尔也适合于管风琴师演奏，此时他需要把乐曲的分谱加以合并（或以指位谱重新记写，又或直接阅读四声部分谱，再或不看乐谱而凭听觉弹奏），在教堂里用它们来为礼拜仪式伴奏。

伴随着《新音乐》曲集的影响，模仿性的利切卡尔成为了这一体裁的标准样式，模仿手法因而迅速弥漫在了为键盘乐器和琉特琴而作的利切卡尔中。罗马尼亚琉特琴家瓦伦汀·巴法克[Valentin Bakfark]（1507—1576）的《特兰西瓦尼亚科罗尼人瓦伦汀·巴法克指位谱曲集第一卷》[*Intabulatura Valentini Bacfarc transilvani coronensis libro primus*]（1553年由莫德出版）中包含了一个琉特琴利切卡尔的上好曲例：

谱例31-9：巴法克《利切卡尔》第1—27小节





496 这是那个时代最优雅的琉特琴曲之一。

一条关于术语性质的注释

在意大利语中，动词“*ricercare*”意为“寻求”或“探索”。利切卡尔究竟在探寻什么呢？我们通常会联想到探寻在一个主题内部运用模仿的可能性，或者，考虑到利切卡尔时常作为前奏的用途，认为它在探寻与被引导作品在调式和主题上的联系。不过十六世纪音乐家在回答这个问题时或许会联系到一些修辞手法。例如，当费利切·菲柳齐[Felice Figliucci]在1548年把亚里士多德的《修辞学》[*Rhetoric*]（约公元前336）译为意大利语时，将其“序言”[*proem*]（开场白）部分翻译为：

> 一场演说始于序言……如同里拉琴乐手献演之前先行探弦。凡修辞考究之演说，其开场方式酷似器乐手开演前“预”奏之利切卡尔，以便在正式演奏美妙舞曲之前，事先熟悉乐曲所用之琴弦品格。[1]

1. Kirkendale, “Ciceronians versus Aristotelians”，本书的探讨即以此为基础。

利切卡尔因而就像“序言”，或者说，如西塞罗在公元前90年所说的“绪论”[*exordium*]：它为接下来的作品建立合适的调性。对于十六世纪人的耳朵来说，“分析音乐”[analyzing music]远不止于注意不协和音的处理方式和终止式套路这些方面，即便对于没有唱词的音乐也是如此。对某些聆听者来说，音乐（哪怕是一首利切卡尔）不啻为一种形式特别的演说。

坎佐纳

如同利切卡尔一样，坎佐纳[*canzona*]的发展也经历了三个阶段。不过在利切卡尔的发展过程中，其每一种新风格都替代了前一时期的风格，而就坎佐纳来说，其不同时期的风格却是呈现出叠加并存的态势。于是到了十六世纪第四代季，“坎佐纳”这一术语已然可以指称三种风格不同的作品了。 497

忠实改编阶段

如果克洛丹的《我在等候》（谱例31-1）的键盘改编版在意大利出版，它可能会被称为一首坎佐纳（就像梅鲁洛基于拉索尚松所做的改编曲那样），或者，更具体地说，由于它的范本是一首法语尚松，它可能会被称为法式坎佐纳[*canzone alla francese*]。因此，就其最基本的样貌而言，坎佐纳不过是对一首世俗歌曲（通常是法语尚松）所做的改编，尤以键盘曲最为多见（不过器乐合奏终究也不在少数）。而且这样的坎佐纳直到十六世纪最后几年仍被继续写作。

过渡阶段

在1543年，吉罗拉莫·卡瓦佐尼在他的《首卷指位谱利切卡尔、坎佐纳、赞美诗、圣母颂》中率先开始摆脱器乐坎佐纳对声乐尚松的依附关系。在曲集中包括了他基于若斯坎《囊中羞涩》[*Faulte d'argent*]（《谱例集》第50曲）以及帕塞罗的《我那郎君美又好》[*Il est bel et bon*]（《谱例集》第64曲）而作的键盘

改编曲。卡瓦佐尼对作品原型的改编非常彻底，彻底到几乎没有一个小节与之相同。就效果而言，卡瓦佐尼处理作品原型的方式如同作曲家们在仿作弥撒曲中的做法。

独立创作阶段

在十六世纪第四代季中，坎佐纳开始完全脱离原先作为其范本的声乐了。无论是为器乐合奏而作——此时它可以被称为器乐坎佐纳[*canzone da sonar*]，还是为键盘乐器而作的坎佐纳，都已成为了独立的作品。

说到这种坎佐纳的曲例，我们要转向一个名气不大的作曲家——温琴佐·佩莱格里尼[Vincenzo Pellegrini]（约1560—约1631/2），他的《蛇形主题坎佐纳》[*Canzon detta la Serpentina*]（《谱例集》第75曲），收录在《为法国管风琴而作的指位谱坎佐纳》[*Canzoni de intavolatura d'organo fatte alla francese*]（威尼斯，1599）中。《蛇形主题坎佐纳》虽然是自由创作的，但它的活泼节奏（包括那个标志性的扬抑抑格开头动机）和对比性段落布局（在此是**ABCA'B'C**）依然流露出它源出于作为法语尚松改编曲的坎佐纳。实际上，这首坎佐纳的段落不仅以主题相区别，而且还变换了节拍和织体。这首坎佐纳包含了许多模仿，这个特色模糊了坎佐纳和利切卡尔之间的体裁界限。

前奏曲与托卡塔触技曲
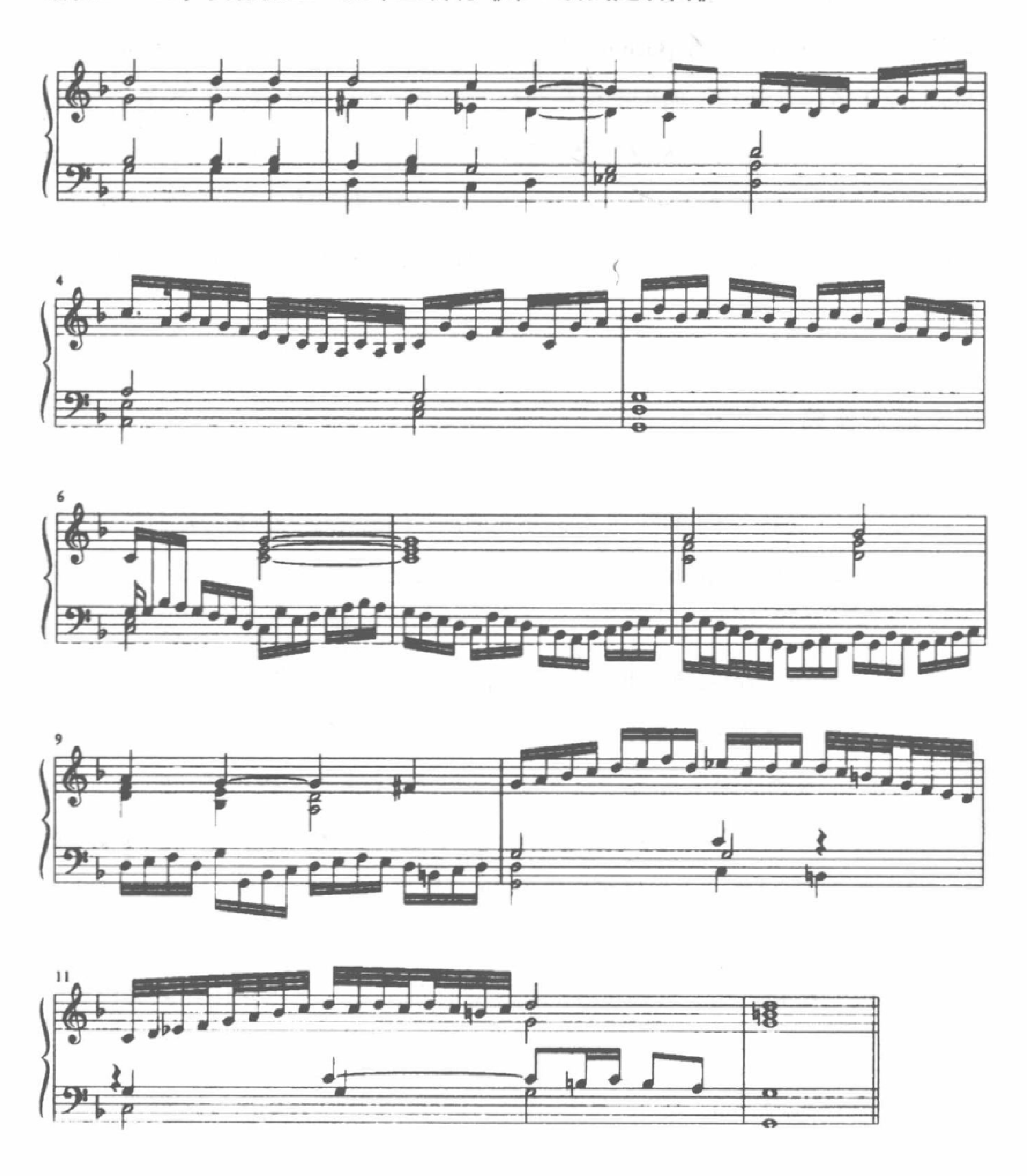
位于风格"频谱"的另一端、不同于模仿性利切卡尔和活泼的坎佐纳的，是源出于键盘演奏者那类似狂想式的即兴表演体裁——定调前奏曲[*intonazione*]和托卡塔触技曲。

定调前奏曲

498 用于礼拜仪式的定调曲出自于一种历史悠久的传统，其中的管风琴师会在

唱诗班歌手们开始演唱圣咏之前即兴奏出一个短小前奏，以便为接下来的圣咏演唱确定调高和调式。最著名的此类曲集是《安德烈亚·加布里埃利与其侄子乔瓦尼的管风琴定调曲》[*Intonationi d'organo di Andrea Gabrieli et di Gio(vanni) suo nepote*...]，其中包含二人所作基于各种调式的定调曲。谱例31-10给出了安德烈亚《D音上的第二调式定调曲》[*intonazione del secondo tono*]的完整曲例，其中他转向了G调。乔瓦尼的定调曲更加短小，通常只有五到八个小节。

谱例31-10：安德烈亚·加布里埃利《第二调式定调曲》



499 **安德烈亚·加布里埃利。**虽然安德烈亚·加布里埃利[Andrea Gabrieli]（约1510—1586）如今被他那位聪明且富于创造力的侄子（约1553/56—1612）的光环所遮蔽，但他本人也是重要的音乐家。他自1566年起担任圣马可主教座堂管风琴师直至去世，也是拉索的密友，他们曾于1560年代早期在德国相遇，拉索的经文歌风格对安德烈亚的宗教音乐作品有直接影响。安德烈亚是最早让威尼斯在声乐和器乐方面共同萌生积极进取意识的音乐家。但他最重要的身份似乎还是作为教师。除了他的侄子外，他的学生还包括意大利理论家卢多维科·扎科尼[Ludovico Zacconi]（1555—1627），以及重要的德国作曲家、管风琴家格雷戈尔·艾兴格尔[Gregor Aichinger]和汉斯·利奥·哈斯勒[Hans Leo Hassler]（1562—1612）。加布里埃利与他的德国学生之间的联系尤其意义重大，因为这催生了威尼斯（以及整个意大利北部）音乐家和德奥音乐家之间的一些联系，说起威尼斯那早期巴洛克风格的乐队在德国的传播，最有力的证据莫过于乔瓦尼·加布里埃利与海因里希·许茨[Heinrich Schütz]在1609—1612年间的交往。

托卡塔触技曲

在发表于1619年的第三册《音乐的构造》[*Syntagma musicum*]中，迈克尔·普雷托里乌斯[Michael Praetorius]把托卡塔比做：

> 一种序奏[praeambulum]或前奏[praeludium]，系管风琴师正式演奏经文歌或赋格曲前……敞开头脑即兴所弹，由一些零散和弦与花饰性经过句组成……被意大利人称为"托卡塔"，……其本义为"碰一碰"[Toccate un poco]，即"操练一下乐器"或"碰一碰键盘"。因此，"托卡塔"意味着"触碰"[touching]或"上手操练"[handling]键盘。[1]

于是我们看到，托卡塔触技曲的用途是作为前奏（至少在作为教会仪式的

---

1. 引自Valentin, *The Toccata*, 3。

组成部分被演奏时如此），其根源是即兴演奏传统。

虽然“托卡塔”这个术语的出现最早是在1536年的一个琉特琴指位谱上，然而只是到了十六世纪末，这个体裁才真正确立，此时写作托卡塔的主要是圣马可主教座堂的管风琴师们，其中最杰出的是梅鲁洛[Claudio Merulo]（1533—1604）。梅鲁洛的两卷托卡塔触技曲（发表于1598和1604年）将这个体裁推到了它在十六世纪晚期的高峰。《谱例集》第76曲是取自他1604年那套曲集中的一首小曲，不出预料，其中有持续和弦上的炫目经过句，这里汇集着许多不协和音，有些是经过预备的（作为延留音），有些则未经预备。不过梅鲁洛扩大了托卡塔的规模，使之成为了多段体结构，从而将该体裁引向了新的天地。在此例中，它有着类似于**ABA'**的形式：**A**段是即兴式的托卡塔风格（第1—33小节），**B**段转变为了基于三个不同主题的利切卡尔式模仿风格（第33—89小节），**A'**段回归了即兴式的托卡塔风格，伴随着对主调的巩固以及和声节奏的减缓，引向了一个高潮式的灿烂尾声（第90—125小节）。

舞曲

在1530年阿泰尼昂出版《十八首低步舞曲》[*Dixhuit basses dances...*]（琉特琴独奏）到1599年瓦伦汀·豪斯曼[Valentin Haussmann]《美妙舞曲新作》[*Neue artige und liebliche Täntze*]（为四声部重奏）再版期间，有海量舞曲出版，虽然我们可以怀疑其中究竟有多少是供人跳的。可以肯定的是，为琉特琴和键盘乐器发行的大量舞曲作品属于风格化的改编曲，它们从未出现在舞蹈厅里。另一方面，许多舞曲集是以分谱形式出版的，因而想来是供器乐组合表演使用的，这些曲集或许确实记录了十六世纪舞曲乐队奏过的曲目。 500

克劳德·热尔韦斯的一首成对组合的舞曲：帕凡-加雅尔德

我们可以从克劳德·热尔韦斯[Claude Gervaise]的五声部《英格兰帕凡舞曲》[*Pavane d'Angleterre*]和紧随其后并与之构成一对的《加雅尔德舞曲》中瞥

见真正的舞曲，这种由慢转快且具有主题性联系的舞曲连缀样式在当时非常流行（《谱例集》第77曲）。[1]这首乐曲在1555年由阿泰尼昂出版，它引发了许多至今没有确定答案的问题：

一、这是热尔韦斯的原创作品，还是他仅仅对当时流行的舞曲旋律进行了改编？

二、这首乐曲由什么乐器演奏？在阿泰尼昂出版物的支撑对位声部（属于中声部）分谱（保存在巴黎国立图书馆）中，包含了下述一行出自十六世纪的题词，它以手写的方式记写在前一首作品的开头："为小提琴而作。"[2]这意味着小提琴家族（这件乐器与舞曲音乐的联系尤为密切）都会参与吗？

三、即便加上所有的反复部分，并让庄严的帕凡舞曲采用最缓慢的速度，这一对舞曲的演奏时间也不长于两分钟。然后会怎么样呢？是让整个音乐一再加以重复吗？还是说两分钟时长在舞池里是一种惯例？

四、这首由热尔韦斯所作的帕凡—加雅尔德舞曲，其受众的社会阶层能向下延伸多少呢？如我们在彼得·勃鲁盖尔[Pieter Brueghel]的名画《农夫之舞》[*Peasants' Dance*]中所见，那些处于较低社会–经济层级的人群，可能通常不会跳宫廷范儿的帕凡舞曲，而且尤其不会跳热尔韦斯所写的那些。

舞步设计

幸亏十六世纪最后二十年留下了许多舞蹈手册，才使我们清楚地知晓了这些舞蹈的舞步设计，以及它们配合音乐的方式。

最有用的手册是图瓦诺·阿博[Thoinot Arbeau]的《舞蹈图谱》[*Orchésographie*]，

501

以对话体形式写成，出版于1588年。阿博描述了种类广泛的多种社交舞曲，通过图表和插图方式，显示了舞步和音乐如何协调。他还强烈提议"尽量少吐痰、少擤鼻涕"，并"亲吻女伴……察其是否……口气清新"。

关于帕凡舞曲，阿博说"此舞易跳，只含两个单步和一个前行双步，随后是

1. 英语中通过拼写为"pavan"和"galliard"；法语写作"pavane"和"gaillarde"。
2. Heartz, *Pierre Attaingnant*, 373.

两个单步和一个后退双步。使用双拍子，注意前行时须先迈左脚，后退时须先迈右脚。”[1]他随后建议帕凡舞曲是可以用“维奥尔琴、斯皮奈琴、横笛、九孔笛（竖笛）、高音双簧管[haut boys]”演奏，可以用作婚礼进行曲，或是“当音乐家们走在……某些高贵行会之游行队列前时演奏”。他还提到舞曲也是可以唱的。

托马斯·莫莱[Thomas Morley]在发表于1597年的《音乐实践简易指南》[*Plaine und Ersieh Introduction to Practicall Musicke*]中，也提到了帕凡舞曲，说它——

> 曲风沉稳，适于庄严舞蹈，常有三节，每节演奏……两次；每节内包含八、十二或十六个倍短音符……少于八者，余所未见。由此，聆听时数拍即可，不必追随模仿点，如我等在聆听幻想曲时所做……在帕凡中，须让音乐维持四拍律动，取其倍数。如此便不必担心乐节中有四拍者几何，效果总归不错。

热尔韦斯对帕凡舞曲的描述也跟这段文字完全契合：双拍子，有三个乐节，每节都包含八、八、十六个倍短音符（计入了每节最后一个短音符），主调织体（不使用模仿点）。

加雅尔德舞曲相比要更复杂一些，实际上这是一项很好的有氧运动（图31-3）。这种舞蹈是对一个“六拍子五步[*cinq pas*]”单位（在这部曲集中，每拍是一个二分音符）的不断变化：在第1—4拍上，舞者要完成四个舞步，每拍一步，称为一个“**grue**”[起跃]，包含下述动作：一只脚用脚尖跳，另一只脚在空中前踢；在第5拍上，他们要做一个大跳[saut majeur]（双腿在空中大幅度张开），然后单腿落定，踩在第6拍上，即形成一个姿势[*posture*]。

莫莱补充道：

> 每曲帕凡之后，会接上加雅尔德（彼此套合），有识者称之为“三拍”[trochaicam rationem]舞，律动为先长后短……先用倍短音符，后用微

---

1. *New Grove*, 14: 311.



图31-3　汉斯·霍费尔[Hans Hofer]的木版画，描绘了一对加雅尔德舞者，约1540年

音符。比之帕凡更显轻盈活泼，其乐节拍数相等；帕凡以四个倍短音符为单位，加雅尔德则以六个微音符为基准，前者包含几组，则后者亦然。

热尔韦斯对加雅尔德的描述再次切中了要害：三拍子，与帕凡舞曲有主题上的联系（彼此套合），相同数目的乐节拍数，所含拍数与帕凡舞曲中的拍数构成3:2关系。

502　舞蹈和舞曲到处存在。而且如果勃鲁盖尔笔下的农夫，不像宫廷社会成员（在他们眼中，跳舞、击剑等活动都是生活常态）及其中产阶级的模仿者那样认真对待这些舞曲的话，他们也依然会认同约翰·戴维斯[John Davies]在《管弦谐鸣：一部舞蹈诗篇》[*Orchestra, a Poem of Dancing*]（约1594）中的感伤表达：

Dancing, bright lady, then began to be

翩翩起舞之际，女士变得光彩照人，

When the first seeds whereof the world did spring,

如同世间第一批种子，在萌芽舒伸。

The fire air earth and water, did agree

气候、土壤、水分，尽皆适宜，

By Love's persuasion, nature's mighty king

伴随自然之全能主宰——爱情——作为“催化剂”，

To leave their first discorder'd combatting

先前之骚乱混战，渐渐远离。

And in a dance such measure to observe

舞蹈，因遵循节拍而有序，

As all the world their motion should preserve.

世间万物，亦当维持其自身之规律。

1525—1600年间的器乐已在新的方向上阔步前进。至于这步伐有多大，不妨考虑下面一个问题：梅鲁洛的托卡塔在时间上几乎是在奇科尼亚和莫扎特时代的中间，莫扎特听了这些托卡塔可能不会觉得惊奇，然而奇科尼亚却会不相信自己的耳朵。十六世纪器乐无论在体裁类型、曲体模式还是作曲程序上都首次明确了它的独特参数。而且，意大利在器乐领域中独领风骚的格局，一直延续到了下一个世纪。 503

第三十二章
历史插图：1543—1547

科学界的进展

506 似乎可以稳妥地说，现代科学的发端大致是在列奥纳多·达·芬奇[Leonardo da Vinci]（他本人是大自然的非凡观察者）逝世的1519年和伽利略·加利莱伊[Galileo Galilei, 1564—1642]步入成熟期的世纪初之间。关于人类、自然以及二者关系的新观念似乎渗透在了方方面面。无论在解剖学还是动物学领域，也无论是就人如何感冒还是宇宙如何运转等问题，人们都——借用让·费内尔[Jean Fernel]在1548年所说——“在新世纪高奏凯歌”。[1]

1543年尤其成果丰硕，这一年见证了物理学和生物学领域中的两个划时代出版物，分别是哥白尼对太阳系的研究和维萨里在人体解剖学上的研究。这两项研究各自都颠覆了公元二世纪亚历山大时代的理论。

哥白尼

1543年，波兰天文学家、神父尼古拉·哥白尼[Nicolaus Copernicus]（1473—1543）于临终之际在病榻上看到了自己新出版的一本《天体运行论》[*De revolutionibus orbium celestium*]。在此书中，哥白尼对亚里士多德和柏拉图所持的“地球静处于宇宙中心”（地心说）这一理念提出了质疑，他通过理论（很少

1. 转引自 Sherrington, *The Endeavour of Jean Fernel,* 136。

凭借观察）证明，太阳才是宇宙的中心，地球和其他行星都在围绕太阳（日心说）以及它们各自的中轴运转。虽然哥白尼的观点并非无懈可击，但它们从根本上得到了约翰内斯·开普勒[Johannes Kepler]（1571—1630）的支持，开普勒借助了新发明的望远镜（十七世纪头十年里在荷兰发展起来）的帮助，对哥白尼的理论进行了微调，证明行星的运转是沿着椭圆形的轨道。

而在神学界，哥白尼的“异端”学说很快在新教徒中激起了一片反对之声。比如，路德愤怒地说：“某位天文学家自命不凡，蛊惑人相信是地球在旋转，而非天宇苍穹日月在旋转……此愚蠢之人意欲颠覆以往通行之天文学说。”罗马教会起初没当回事，荷兰发言人伽玛·弗里西斯[Gemma Frisius]在1541年写道：“无论地球动或不动，在我而言均无关紧要，只要精确掌握星系之运动轨迹与运动周期，将此二者计算精确就好。”[1]

507

实际上，如果对语言加以创造性的利用，我们甚至有可能在圣经中为哥白尼的理论找到正当性，圣经中说：“其使大地震荡，脱离本位，大地之柱基开始摇晃（《约伯记》9:6）。”不过到了十六世纪末期，教会开始意识到内置于哥白尼理论中的潜在危险，于是改变了对他的态度，在1616年将《天体运行论》列为了禁书，并附言，在其“修正（亦即承认书内所述只是臆测）以前”不得解禁。这一禁令直到1828年才被解除。

维萨里

安德烈亚斯·维萨里[Andreas Vesalius]（1514—1564）生于低地国家，并在那里接受教育，后在科学界崭露头角，成为了帕多瓦大学教授。这位“现代解剖学之父”在1543年出版了《人体的构造》[*De humani corporis fabrica*]一书。此书的显著特征在于：对器官的构造和功能的强调，观察结论所赖以形成的人体解剖经验，以及美妙的大幅面插图（图32-1）。《人体的构造》一书很快成为了那个时代的解剖学标准教材。

---

1. Burke, *The Day the Universe Changed*, 136.



图32-1 维萨里《人体的构造》(1543)，显示着肌肉组织的雕版画

508 下面是维萨里对血管纤维的论述：

> 血管中有直条纤维，系由自然所造就，可使血液输往腔体。因血液须被推入血管上其他临近部位，宛如经过河道一般，故自然又造就横向纤维。为免全部血液于瞬间内被全部压送、传输至下一部位，于是又有缠绕于血管周围之斜状纤维……万方造物者构造血管之首要原因，在于使血液传送至人体各器官，血管犹如为各器官供给食物之管道与渠道。[1]

与哥白尼理论的遭遇不同，维萨里和他的著作最终也没有遭遇什么变革。

1. 转引自Hall, *The Scientific Renaissance*, 147—148。

然而以其系统性的包罗万象和美妙壮观的插图，《人体的构造》一方面演绎了克劳狄斯·盖伦[Claudius Galen]这位伟大先驱在公元二世纪时的观察结论，另一方面也为威廉·哈维[William Harvey]在1628年对于循环系统的伟大发现铺平了道路。

特伦托公会

音乐家们倾向于以略显局限的眼光审视特伦托公会的目标和成就：它在礼仪中去除了一些继叙咏[sequences]，它规范了弥撒仪式，它倡议对格里高利圣咏加以修订以适用于当代的审美观，它催生了让文本可被理解的复调弥撒曲。当然，音乐中的这些波动和礼拜仪式上的调整，对那些仍然效忠于天主教会的作曲家们肯定产生了影响。然而，音乐问题在特伦托公会的关注事项中充其量只能算作细枝末节，甚至即便当音乐在被讨论时，它也只能算作“列席于门外”的代表。

特伦托公会是教皇保罗三世[Pope Paul III]1545年召开的，它部分起源于查理五世的敦促，后者希望籍此解决正在使其帝国四分五裂的信仰骚乱问题。它所举行的三轮会议陆续经历了十八年多：第一轮，从1545年12月到1548年1月；第二轮，从1551年5月到1552年4月（尤里乌斯三世时任教皇）；第三轮，从1563年1月到12月（由教皇庇护四世主持）。其目标包含三项内容：一、审议教会的某些教义问题，尤其是神学上由新教改革派所引发的挑战；二、肃清神职人员中的陋习；三、讨论再度组建十字军对抗伊斯兰世界的可能性。

在教义方面，保守主义占了上风。各项谋求与新教妥协的动议均被否决。至于被路德视为解决新教与天主教分歧之关键的“称义”[justification]问题，教会再次确认：仅凭信仰本身不能使人获得拯救，慈善与功德亦属必不可少。此外，它支持了圣餐的有效性，以及弥撒仪式的献祭本质，以及传统的“体变”[transubstantiation]论。教会的结构也没有任何松动：特伦托公会巩固了教皇的至高权威、神职的特殊地位，以及俗人无权参与教堂行政事务这项规定。

与会代表们在纠正陋习（尤其是主教群体中的陋习）方面采取了较为激进 509

的姿态。于是，主教必须居住在自己的教区，走访自己的教区，维护任命神父的标准，强行抵制非法[与情妇]同居，并要一以贯之地以身作则。特伦托公会也禁绝了售卖赎罪券的行为。

特伦托公会催生了一批新生代信徒，继而也塑造了新的灵性。这些信徒包括：1534年在巴黎建立耶稣会的依纳修斯·洛约拉[Ignatius of Loyola]（1491/95—1556）；主张苦修的米兰红衣主教卡洛·博罗梅奥[Carlo Borromeo]（1538—1584），他推行了特伦托会议主张的"贫民救济"改革；日内瓦主教圣方济·撒勒[Francis de Sales]（1567—1622），他成功地让法国一部分新教信徒重新皈依天主教。特伦托公会比其他任何因素更好地为天主教在一个世纪（从十六世纪中叶到十七世纪中叶）内的振兴——史称"反宗教改革"做好了铺垫。

第三十三章
宗教改革运动

虽然我们常常单独地谈论新教的改革，但实际上始于1520年的那场席卷全欧的宗教改革运动具有多面性。此外，它的多元性也远远超出了神学、礼拜、典仪这些显而易见的领域。其中凸显的音乐态度也不止一种：有些新教徒推崇音乐并将其置于崇拜仪式的中心，另一些人则完全反对，还有些人则选择了这两种极端的中间立场。本章将分别考察欧洲大陆宗教改革运动中三位领袖人物对于礼仪音乐的态度，他们分别是马丁·路德、乌尔里克·茨温利、约翰·加尔文（至于英国的宗教改革，则留待第三十四章论述）。 510

图33-1显示了1560年前后欧洲的宗教分布状况。其中的某些情形可谓一目了然：一、宗教改革主要是北欧现象，虽然意大利、西班牙、葡萄牙因受到相应的刺激而发动了反宗教改革，但都仍是天主教信徒；二、法国和波兰要么曾倾向于新教（法国），要么曾在一段时期内接受过新教（波兰），但最终仍效忠于罗马；三、路德的影响超出了北德并继续向北传播，甚至到达了最北端，而加尔文的理念却是从日内瓦发源，主要朝向西部和西北部扩散。 511

不过，还有些情形是这张地图上没有反映出来的：一、在1570年前后，约有百分之四十的欧洲人口是新教徒，而到了十七世纪中叶，伴随新教教义在法国、波兰和奥地利受挫，这个数字下降到了百分之二十。二、在1570年前后，神圣罗马帝国版图内约有百分之七十的人口是新教徒。三、在1559—1562年间，加尔文教派发展迅猛，以至于它在法国的教堂从一百座迅速增加到了七百座。四、神圣罗马帝国的中欧区域因信仰分歧而经历了最为血腥的灾难，此地的宗教战争直到1648年才伴随《威斯特伐利亚和约》[Peace of Westphalia]而真正结

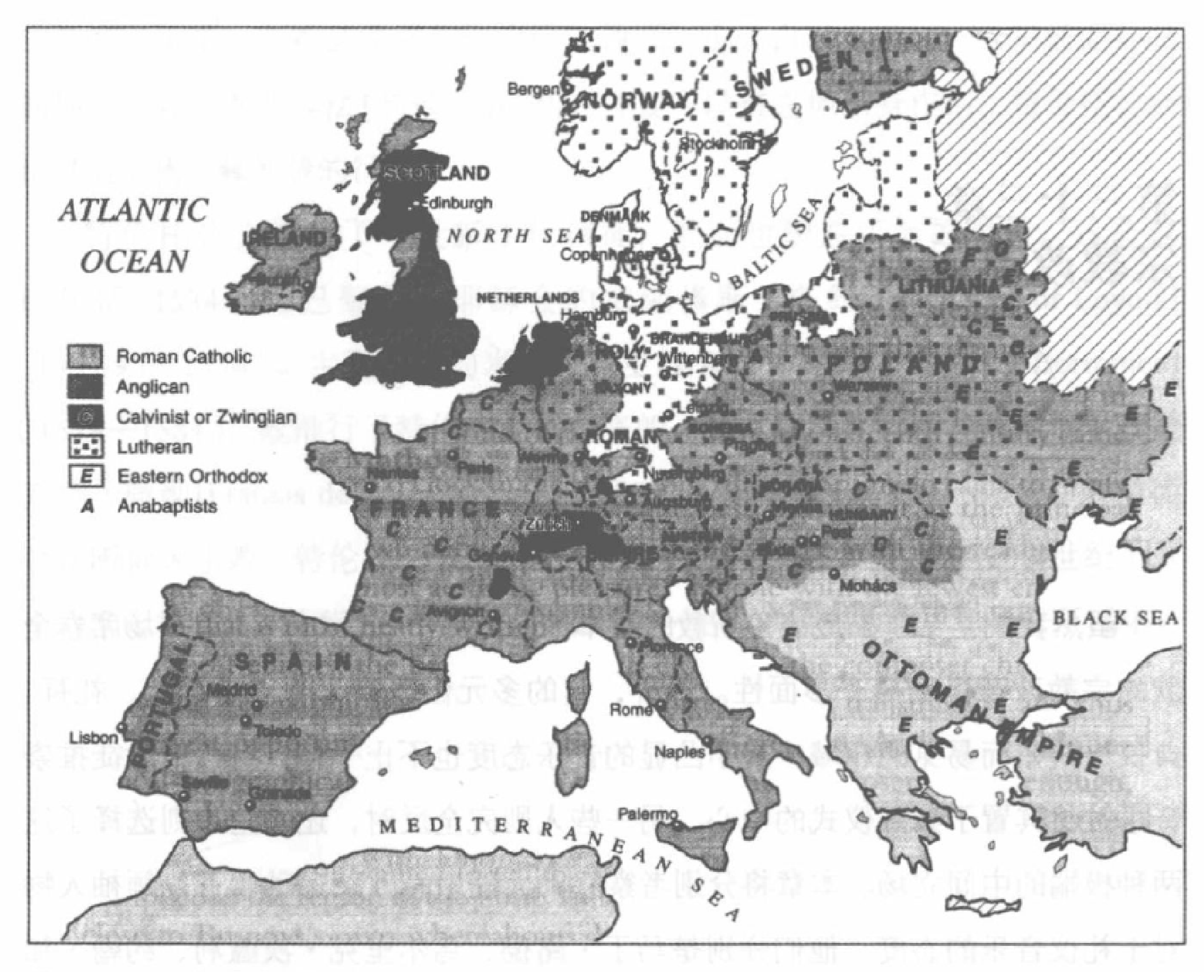


图33-1　1560年前后欧洲的宗教分布图

束，期间持续了一个多世纪。对大多数视野局限于大陆本土的欧洲人来说，他们在十六世纪中叶和十七世纪所经历的不啻为“第一次世界大战”。

路德

1530年10月4日，马丁·路德[Martin Luther]（1483—1546，图33-2）致信生于瑞士的德国作曲家路德维希·森夫尔：“在神学之侧，再无任何艺术堪与音乐比肩，因为除神学之外，惟有音乐能使心灵获得平静喜悦，其他艺术无此功效。”[1]路德曾为《音乐之乐》[*Symphoniae incundae*]这部包含五十二首拉丁语经文歌的曲集撰写前言，该曲集主要供改革前的天主教堂使用，由路德之友、

512

1. 转引自Buszin, “Luther on Music”，84。



图33-2 卢卡斯·克拉纳赫[Lucas Cranach]为路德绘制的木刻版肖像

维滕堡出版商乔治·劳[Georg Rhau]出版于1538年。在这篇前言中，路德以更热切的言辞赞美音乐：

> 谓之音乐者，其美妙用途足堪嘉许。其形式多变、利益无穷，甚或能使极致雄辩之修辞更令人信服。于我等而言，唯一要点在于……音乐仅次于上帝之言，当得起无上崇高之礼赞。人类受情感支配，时常深陷其中而不能自拔，而音乐正密切维系并主导着人类情感。音乐之可资称赞，乃为言辞所不足以表达……至若令哀伤者得到抚慰，幸福者感到忧惧，失意者受到激励，自负者化而谦恭，狂热者转为镇定，暴怒者趋于平息……音乐之情态效应无与伦比……因此，教父、先知曾以音乐之声与上帝之言结合，个中缘由即在于此。[1]

事实上，路德在他的神学改革思想中为音乐安排了一个至关重要的角色。毕竟他本人也是一位音乐家，会唱歌，还会演奏长笛和琉特琴，能为旧旋律填

1. 完整序言可见于Weiss & Taruskin, *Music in the Western World*, 101—103。

新词，也能为单旋律配写四声部和声。

不过在我们审视路德改教后的音乐状况之前，我们应该先考虑一下其所处的语境。

神学教义和崇拜礼仪上的改革

当路德及其追随者着手填补当时时代精神中的空白时，他们从探问一个古老的问题开始：世间男女如何能获得拯救？他们不相信罗马教会的教导——通过献祭和善行，拯救不能通过（以委约创作的形式）购买一幅教堂壁画或创作一首复调弥撒曲来获得，也不能通过遵从教皇和教会议会对神学做出的解释以及所颁发的法令来获得，而是要——路德辩称——借助于对基督的信仰以及上帝的宽容慈悲来获得，这信仰赋予人以“义人”的资格和获得拯救的正当性。世间男女并不需要教皇、神父和议会组成的层级体系来代表，他们自己就能直面上帝，而他们所唯一需要的引导，是圣经里的言语[Word]。

虽然宗教改革的种子早在一个多世纪以前就已播下，但最具决定性的时期却是1517—1530年这段时间，下文将列举这一时期最重要的一些事件。

《九十五条论纲》：宗教改革的非正式发端是在1517年10月31日。它以教皇利奥十世售卖赎罪券的事件为导火索，时为奥古斯丁修会会士、维滕堡大学神学教授的路德在维滕堡城堡教堂的布告牌上张贴了他撰写的《九十五条论纲》[*The 95 theses*]。得益于印刷出版物的传播效力，这份文件迅速传遍了整个德国乃至欧洲，并将他和罗马教会直接置于了对立面。

513

教会除籍与沃尔姆斯会议：教皇利奥十世在1520年将路德逐出了天主教会，因为路德坚持否认教皇的至高权威，也否认教会议会的无谬性[infallibility]。起初是他与神学家约翰内斯·埃克[Johannes Eck]对峙，随后则印发了一系列宣传册。在1521年4月，查理五世诏令路德参加“沃尔姆斯会议”[Diet of Worms]（一次贵族和帝国高阶圣务员的会议），以使他当众放弃自己的学说。路德拒绝参加，并为此付出了“流亡一年”的代价。

拉丁语弥撒的修订：1522年路德返回了他所任教和布道的城市——维滕堡，在“智者弗雷德里希公爵”[Duke Frederick the Wise]的同情和庇护下写作，

并在1523年发行了《维滕堡教堂拉丁语弥撒和圣餐仪式》[*Formula missae et communionis pro Ecclesia Wittembergensis*]。这是供维滕堡教堂里使用的拉丁语弥撒修订本，它典型体现了路德福音派的二元主义。虽然它依然使用拉丁语并沿袭了弥撒的程序，但从神学角度来看，这是相当激进的举动：路德没有把弥撒解释为神父代表会众向上帝献祭，而是解释为上帝赐予人的恩惠和宽恕，由此他完全转变了弥撒的意义。也正是在《维滕堡教堂拉丁语弥撒和圣餐仪式》中，路德开始转变音乐在弥撒中的角色。尽管路德对弥撒的修订已然步幅很大，却依然不能令日益变得激进的改革者们满意，后者嚷嚷着要使用方言举行弥撒。

德语弥撒：到了1524年，斯特拉斯堡的改革者已然在呼吁使用德语弥撒了。路德很快也这么做了，他在1526年出版了自己的《德语弥撒和礼拜规则》[*Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts*]。在表示过自己无意完全废除拉丁语之后，他在序言中说，"德语弥撒和礼拜规则……应得到引介推行，以照顾普通教徒。这两种礼拜规则（拉丁语和德语）须被在教堂内被所有人公开使用。"[1]路德倾向于把德语弥撒给那些不熟悉拉丁语的会众们使用，而拉丁语将继续在主教座堂和城市教堂使用，因为这里有大学和拉丁语学校。（实际上路德始终坚信拉丁语弥撒具有重要的教育功能。）然而即便在那些采用了德语弥撒的教堂里，信仰路德的德语地区也迅速发展起了一种双语崇拜传统。

奥格斯堡信纲：查理五世在1530年召集了奥格斯堡会议，希望缓解这场使其帝国趋于分裂的信仰僵局。毋庸置疑，罗马教会的代表对路德发起了攻击。路德的重要伙伴——德国人文主义者菲利普·梅兰希通[Philipp Melanchthon]（1497—1560）以《奥格斯堡信纲》[*Augsburg Confession*]（关于路德信仰的决定性信条）来回应。虽然只是在一个代季之后，该信纲的合法性才得到皇帝的官方认可，不过路德教会实际上此时已然建立了。 514

此外，虽然宗教改革（无论是路德的，还是茨温利或加尔文的）的首要性质上是神学意义上的，但它依然在政治、经济和日常生活的其他方面打上了烙印：它发扬了二元性国家主义[dualism of nationalism]（国家教会）和民众个体主义[democratic individualism]；以其对个体责任的强调，可被视为资本主义的一种

---

1. 转引自Thompson, Liturgies of the Western Church, 124—125。

福利，也有助于使教徒们例行节俭和勤勉（故有“新教徒道德操守”一说）；它宣传了科学和教育，由此使得在近一个世纪之内，信仰新教的北方站在了科技发展的前沿位置。

路德派礼仪中的音乐

路德喜爱音乐，也很懂音乐，不仅看重它的纯粹美感，也看重它在精神层面上对聆听者产生的强大效力（别忘了他对若斯坎音乐的格外仰慕，参见第十八章）。正如1523年《维滕堡教堂拉丁语弥撒和圣餐仪式》所清晰阐明的那样，路德将音乐置于了新教礼仪的中心地位：

> 方言歌曲多多益善，可在弥撒礼仪中用于升阶经、圣哉经、羔羊经之后。在主教主持敬奉仪式之际，谁会质疑全体会众参与演唱（如今只交由唱诗班演唱或应答）这一原初惯例？主教可将会众所唱之圣咏用于拉丁圣咏之后，抑或在某个礼拜六用拉丁语，而下个礼拜六则用方言，直至时机成熟后，整个弥撒仪式都以方言演唱。然而，我辈之间尚无诗人写作福音歌[evangelical song]及灵歌[spiritual song]（圣保罗如此称谓），抑或其人已在而我等失察？同理，圣餐仪式之后，亦可歌唱“祝福、赞美、感谢上帝，我等承恩于彼。”[Let God to blest, be praised, and thanked, Who to us himself hath granted.]另有赞美诗如“让我等祈求圣灵”[Now Let Us Pray to the Holy Ghost]、“至珍婴孩”[A Child So Worthy]等，亦为佳作。只有为数不多者知晓何种风格适于奉献，为此，每位德国诗人都应尝试创作福音歌曲。[1]

在《德语弥撒和礼拜规则》中，路德更进一步，提议可以在弥撒以外的场合用方言来颂唱灵歌。于是没过多久，众赞歌[chorale]就成为了路德教崇拜仪式里的中心事项。

除使用方言以外，更让人惊异的一个音乐观念是，路德认为应让全体会众
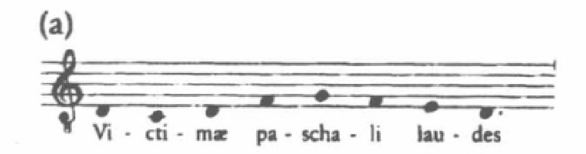
1. 转引自 Weiss & Taruskin, *Music in the Western World*, 103—104。
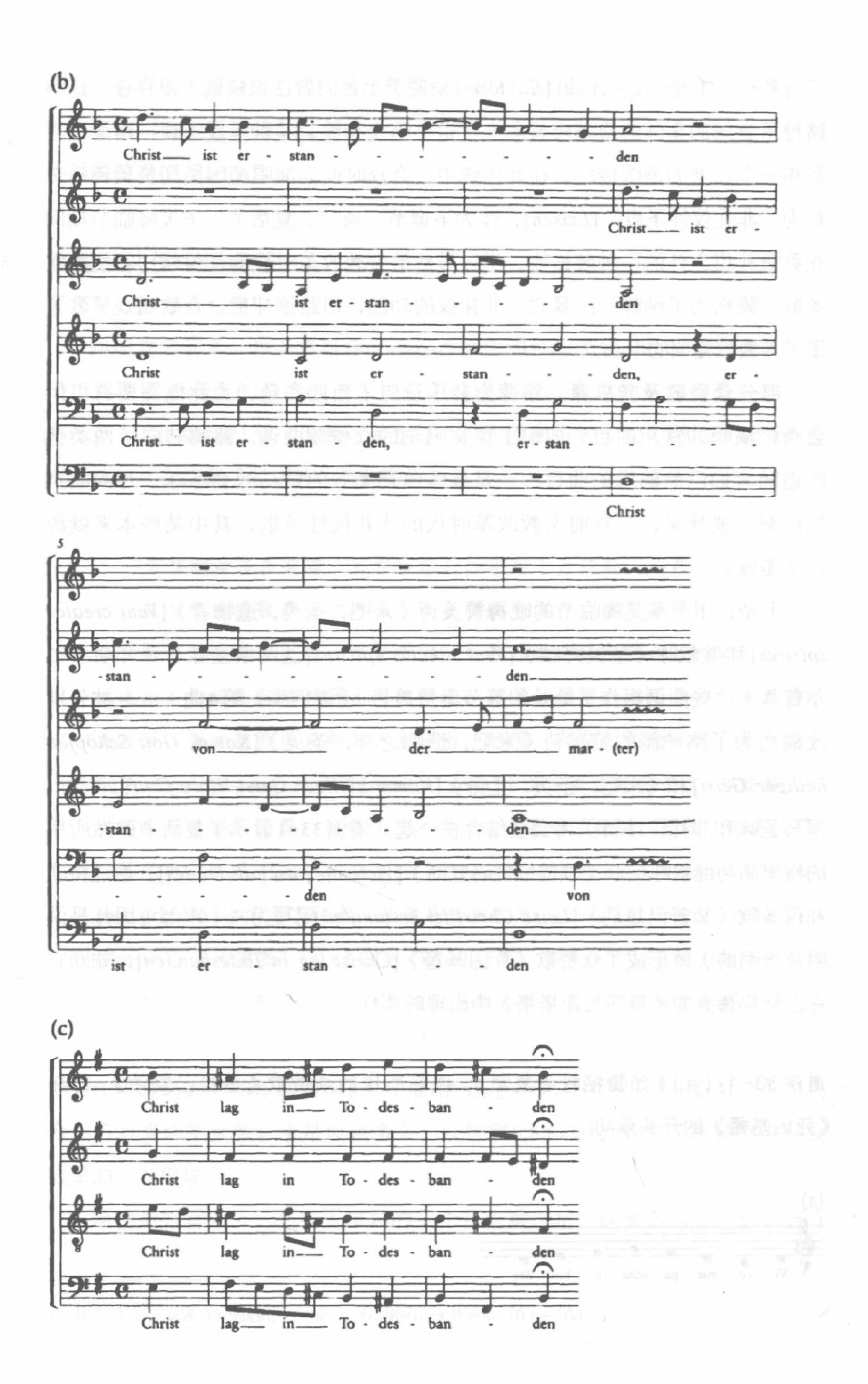
参与歌唱，于是只让唱诗班[*Kantorei*]来赞美上帝的做法很快就不复存在。这与路德所宣扬的全体会众都应赞美上帝这一信念相符。某种程度上说，路德是在利用一个古老的德国传统，在此传统中，会众时而会演唱德国民间赞美诗——称为“非礼仪性圣歌”[*Leisen*]，作为圣诞节、斋节、复活节、圣灵降临节期间在弥撒礼仪之外的一种装饰物。不过虽然前宗教改革时代的礼仪将“非礼仪性圣歌”降格为了纯粹的应景式、非礼仪的功能，但路德却把会众歌唱众赞歌置于了其教派礼仪的中心。 515

部分众赞歌及其来源。路德为音乐设定了新的角色，为此他需要有可供会众们演唱的常用曲目，即配上德文唱词的众赞歌曲调。路德转向了两类他的追随者们已然熟悉的曲目：一是某些曲调美妙的罗马教会圣咏，对其唱词加以翻译或释义；二是前宗教改革时代的非礼仪性圣歌，其中某些本来就源自于圣咏。

于是，用于圣灵降临节的晚祷赞美诗《来吧，圣灵，造物者》[*Veni creator spiritus*]和继叙咏《圣灵降临》[*Veni sanctus spiritus*]这两条圣咏——邓斯泰布尔曾基于这些曲调写作了绝妙的等节奏赞美诗（《谱例集》第4曲）——被分别改编成为了路德派的赞美诗《来吧，造物之神，圣灵》[*Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist*]和《来吧，圣灵，上帝》[*Komm heiliger Geist, Here Gott*]。有时，罗马圣咏和非礼仪性赞美诗会被结合在一起。谱例33-1显示了复活节弥撒所用的格里高利继叙咏——《颂赞牺牲者复活》[*Victimae paschali laudes*]，通过将非礼仪圣歌《基督已复活》[*Leise Christ ist erstanden*]配写为六个声部（因此是供唱诗班唱的）就形成了众赞歌《死囚基督》[*Christ lag in Todesbanden*]，如同它在巴赫那伟大的《第四号康塔塔》中出现时那样。

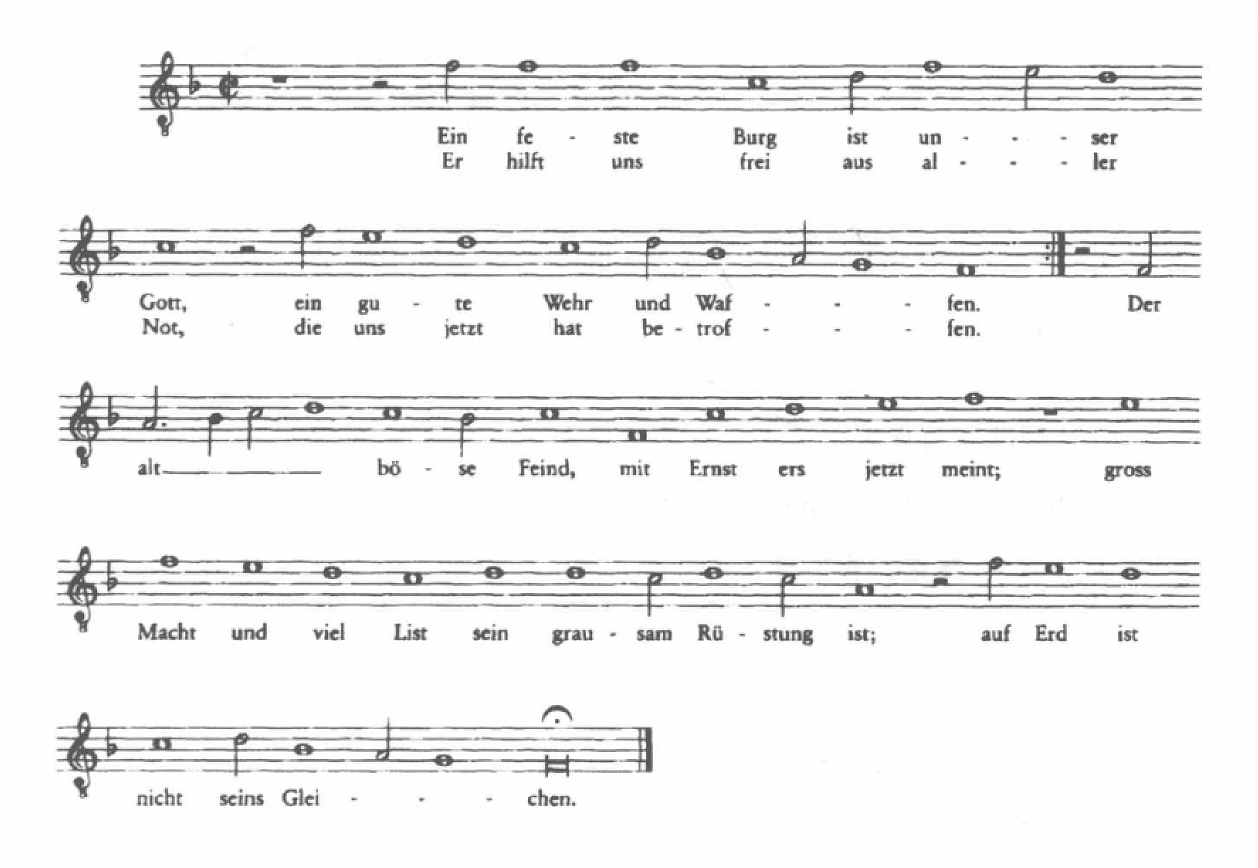
谱例33-1：(a)《颂赞牺牲者复活》、佚名所作的众赞歌《基督已复活》、巴赫《死囚基督》的开头乐句




(b)
Christ ist er - stan - den
Christ ist er -
Christ ist er - stan - den
Christ ist er - stan - den, er -
Christ ist er stan den, er - stan -
Christ
-stan - den
von der mar - (ter)
-stan - den
- den von
ist er - stan - den
(c)
Christ lag in To - des - ban - den
Christ lag in To - des - ban - den
Christ lag in To - des - ban - den
Christ lag in To - des - ban - den

偶尔路德也会亲自谱写一些众赞歌旋律。归于他名下的众赞歌中，以《上帝是我们坚固的堡垒》[*Ein feste Burg ist unser Gott*]最为著名，其歌词是对《诗篇46》[1]的翻译（谱例33-2）： 516

谱例33-2：《上帝是我们坚固的堡垒》[2]



---

1. 在天主教系统中是《诗篇45》。下面所列是犹太新教和天主教在诗篇编号体系上的差异：

犹太新教体系		天主教体系
1—8	=	1—8
9—10	=	9
11—113	=	10—112
114—115	=	113
116/第1—9节	=	114
116/第10—19节	=	115
117—146	=	116—145
147/第1—11节	=	146
147/第12—29节	=	147
148—150	=	148—150

自此为始，本书所提及的诗篇编号均按犹太新教传统，如需提及其他传统内的编号则置于圆括号之内。

2. 转引自Joseph Klug's *Geistliche Lieder* (1533)。

517 大约三百年后，菲利克斯·门德尔松[Felix Mendelssohn]把这支曲调用作了他的《宗教改革交响曲》[*Reformation* Symphony]第四乐章主题，他构思这首交响曲是为了庆祝《奥格斯堡信纲》颁布三百周年。与之相仿，贾科莫·迈耶贝尔[Giacomo Meyerbeer]在以歌剧《胡格诺新教徒》[*Les Huguenots*]反映十六世纪末天主教和新教之间的紧张局势时，用这支旋律来代表新教徒。同许多众赞歌曲调一样，《上帝是我们坚固的堡垒》也成为了宗教改革的一个象征。

也有些众赞歌是源出于世俗歌曲。伊萨克的流行曲调《因斯布鲁克，我不得不离开》（参见第二十四章，《谱例集》第57曲），路德的一位朋友以时兴的方式对它做了改写，成了《哦，世界，我不得不离开》[*O Welt, ich muss dich lassen*]：

《因斯布鲁克》

Innsbruck, I now must leave thee,

因斯布鲁克，我不得不离开你。

My way takes me far from here

漫漫征途，不知几千万里。

From here to distant lands.

我将去往，那边远陌生之地。

From joy is taken from me,

快乐时光也已将我离弃。

I don’t know how I’ll regain it

不知我能否重获生机，

Where I am made to suffer so.

身在异地，将不得不忍受孤寂。

《世界》

O world, I now must leave thee,

世界，我不得不离开你。

My way takes far from here,

漫漫征途，不知几千万里。

To the eternal Fatherland.

我将去往，那永恒天父之领地。

My soul I'll render up,

将我魂灵寄托于彼

Likewise my body and life

连同我之生命、身体，

Will I place in God's gracious hands.[1]

共同交予仁慈上帝。

到了1520年代中期，路德已经搜集了至少三十六首众赞歌曲调，这些曲调以阔幅单面传单的形式在其追随者中间流传。

瓦尔特的赞美歌集。路德现在需要的是供唱诗班使用的复调配曲，出于这个目的，他请了约翰·瓦尔特[Johnn Walter]（1496—1570）来谱曲，此人是弗雷德里克公爵礼拜堂的男低音歌手。作为对此的回应，瓦尔特谱写了《赞美歌集》[*Geystliches gesangk Bychleyn*]（1524），其中包含了三十八首众赞歌配曲和五首拉丁语经文歌，是新教教会音乐中的第一部里程碑作品。 518

虽然瓦尔特的曲集必定首先是供维滕堡等地的教堂唱诗班用的，但路德的首要目标却是实现教育意义，如他在序言中所说：

所录歌曲均已改写为四声部（某些为三声部，个别为五声部），供年轻信徒（想必其或多或少接受过音乐等美艺术训练）歌唱，以使其获得珍贵教益，并远离爱情叙事歌及狂欢节歌曲。此举将导人向善之物与令人愉悦之物融合，盖因愉悦之物能吸引年轻信徒……若能以各种艺术——尤其音乐——敬奉其创造者，当令人深感欣慰。[2]

1. 转引自 Weiss and Taruskin, *Music in the Western World*, 105—106。

2. 转引自 Leaver, "The Lutheran Reformation", 269。

瓦尔特编配的众赞歌旋律主要有两种风格：一种倾向于主调织体，另一种则较为华丽。无论采用哪种风格，众赞歌旋律都清晰可闻，多数情况下，旋律被不加修饰地置于支撑声部。《谱例集》第78曲呈现了他以华丽方式对《上帝是我们坚固的堡垒》（所用的是这首赞美诗的一个晚期版本）谱写的复调。当众赞歌的所有四节诗在礼仪中都被演唱时，想来唱诗班所唱由瓦尔特谱写的复调应是与会众齐唱的旋律交替进行的。
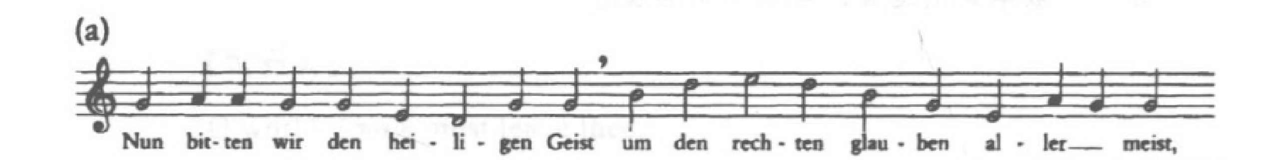
瓦尔特之后。瓦尔特及其《众赞歌集》[*Chorgesangbuch*]（有时被如此称谓）开启了路德教派领唱与众赞歌合唱书籍的漫长传统。虽说这个传统所主要采用的是一种平常的商业化运作方式，却也产出了一些坚实有力的作品，以及一些有趣的赞美歌集。
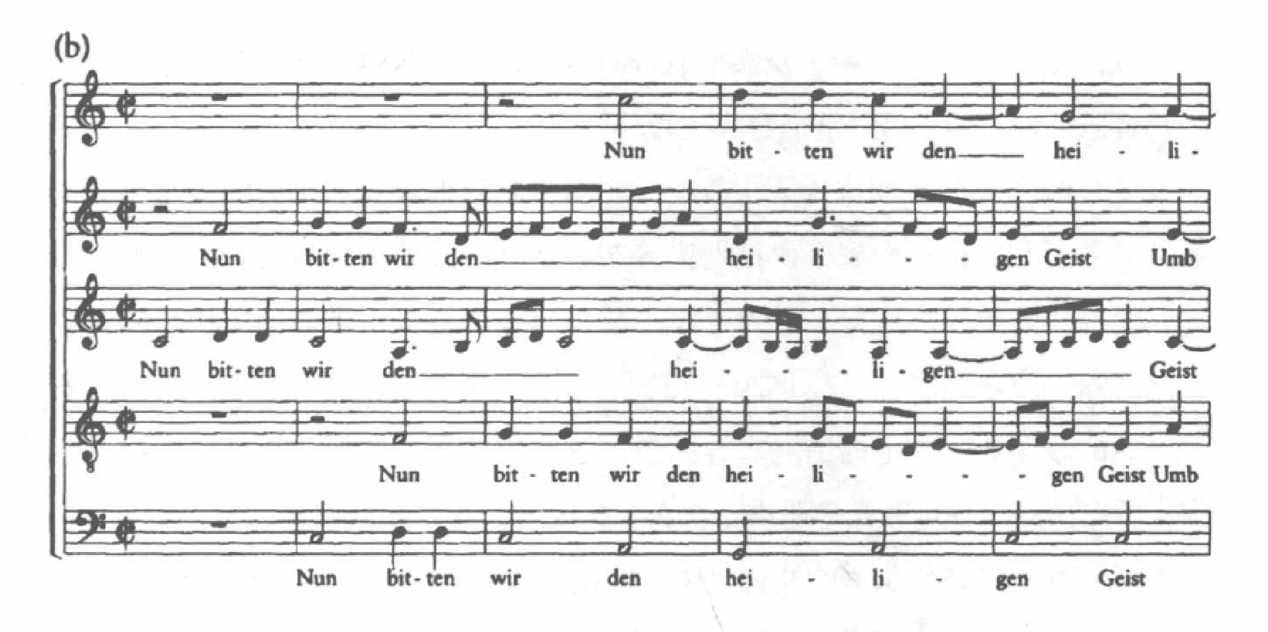
在后一类曲集中就有最重要的新教出版商（兼为作曲家）之一——乔治·劳[Georg Rhau]（1488—1548）发表于1544年的《适于公立学校的新编德语赞美诗歌曲百二十三首》[*Newe deudsche geistliche Gesänge CXXIII...für die gemeinen Schulen*]。虽然出版商有意让这些作品用于学校，但实际上他却自由混合了新教作曲家和天主教作曲家的作品，而且其中既有主调风格，也有尼德兰复调风格。事实上，伴随十六世纪行将结束，天主教作曲家也时常以方言为宗教音乐配曲，而新教作曲家也没有完全放弃为拉丁语文本谱曲。

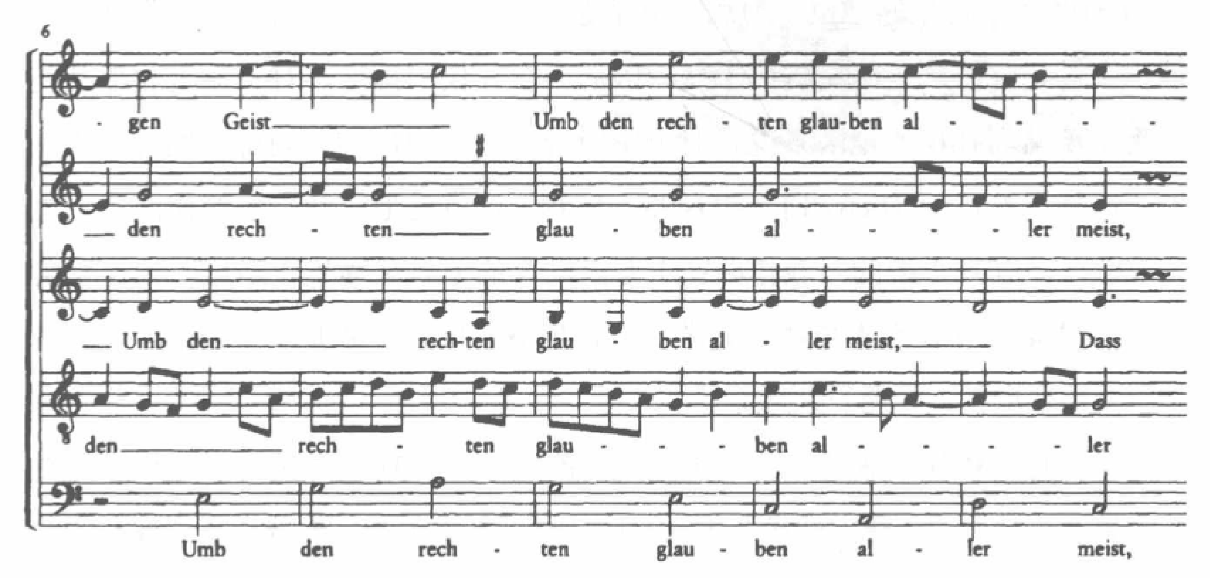
约翰内斯·拉施[Johannes Rasch]（1542—?1612）这位本笃会修士兼精通酿酒的行家，曾将一首流行的非礼仪圣歌《我等在此致问圣灵》[*Nun bitten wir den heiligen Geist*]谱写成五声部复调（谱例33-3），我们从中可以看到更成熟的复调模仿风格：

谱例33-3：（a）单声曲调《我等在此致问圣灵》的开头部分；（b）拉施的谱曲，第1—10小节

(a)







拉施将这首非礼仪性的圣歌曲调放在了低音声部，以开头的模仿点来对它加以预示，并与它融合在了一起。 519

虽然十六世纪路德教派的领唱[cantors]音乐难于令人倾倒，但我们别忘了正是这样一个传统最终滋育了约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的辉煌荣耀。

茨温利

如果瓦尔特为路德的维滕堡会众所作的音乐，比起莫拉莱斯和维拉尔特为（比如）罗马和威尼斯所写的作品而言略显“贫乏”的话，那么比起瑞士德语区

的宗教改革——由乌利希·茨温利[Ulrich Zwingli]（1484—1531）领导——所用的音乐来说，简直可以被形容为“奢侈”了。

在1506年领受圣职成为天主教神父（有文献称他极具音乐天赋甚至也会作曲）的茨温利，最早受到了伊拉斯谟等想要从内部改革天主教会者的影响，不过，他很快开始寻求更为激进的方式，在1524年的夏天，带着他所构想的轮廓已然清晰的改革主张，已在1520年与罗马教会决裂的茨温利（他是第一位与罗马决裂的改革者）和他的追随者开始遵照这些想法在苏黎世的教堂里进行大整顿：刷白壁画，移走雕像、遗物、法衣和礼仪书，并开始拆除管风琴。

520

茨温利在1525年出版的礼仪书《圣餐礼仪规范》[*Action or Use of the Lord's Supper*]明确了音乐的地位：须被完全排除。于茨温利而言，音乐是世俗性的活动，会对礼拜者体悟经文构成干扰，因而应在礼仪中排除。对于瑞士北部某些接受了茨温利礼仪的地区来说，对于宗教音乐施加的这种影响是可怕的。西克斯·迪特里希[Sixt Dietrich]（约1493—1548）这位受尼德兰影响的作曲家（也是宗教改革初期重要的新教作曲家）曾以动容的笔触来描述康斯坦茨的这种情势：“在康斯坦茨，无人与我一起歌唱。音乐遭到摧残，被埋没于灰烬之中。然其所受摧残愈甚，我便爱之愈深。”[1]

茨温利（其改革举措推行于瑞士北方各州）在1531年对抗南部各州天主教徒的第二次所谓“卡普尔战役”[Kappel wars]中不幸殒命。他曾为系列战役中的第一次（爆发于1529年）谱写过一首歌曲，并把它编配成了四个声部！

加尔文

就音乐本身及其在礼仪中的地位而言，约翰·加尔文[Jean Calvin]（图33-3）的立场更接近于茨温利而非路德，我们在第二十八章里讨论过他发表于1536年的《基督教要义》[*Institutes of the Christian Religion*]。在他发表于日内瓦（他自1541年起定居于此）的礼仪书中，加尔文只允许使用很少一部分音乐，

1. 转引自*New Grove*, 10: 725。

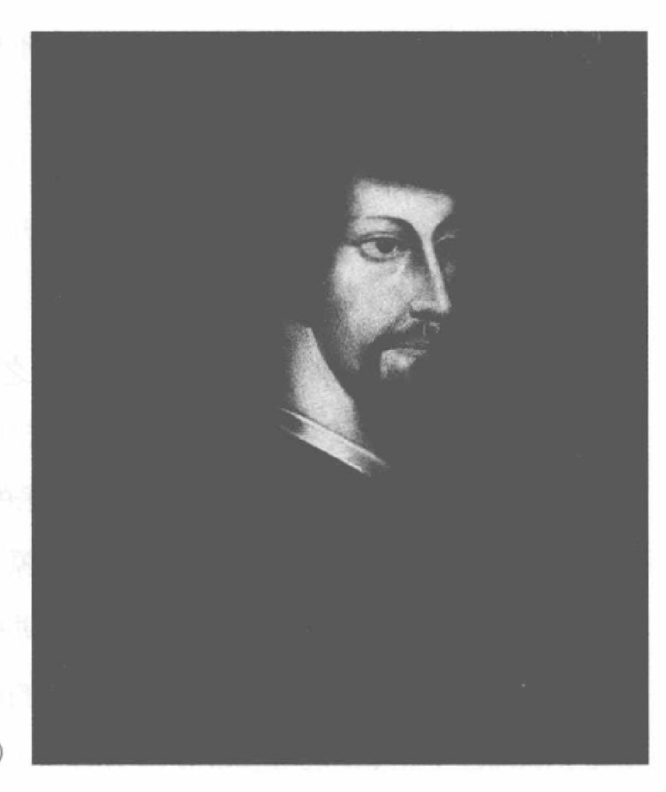


图33-3　加尔文的木版画肖像（1559）

即会众齐唱的单声部诗篇，歌词译成法语。复调被认为太容易干扰崇拜者对经文意义的理解，故而被限制为只能在家中演唱，而且即便在家唱，也仅限于宗教音乐。

加尔文在《日内瓦韵文诗篇》[The Geneva Psalter]（1543）中如此地表达了他的音乐观，其中他援引了柏拉图和圣奥古斯丁：

> 若论世间何物最能以强力诱使道德偏斜，则非音乐莫属，此亦为柏拉图之明见。我等凭经验亦知，[音乐之]潜在力量匪夷所思，能以其自身意愿感化于人。为此，对音乐须施以限制，以扬善而避害……于我而言，乐中之可辨者有二：一乃歌词，即题材、文本，二乃歌调或旋律。诚如圣保罗所言：邪恶语词使人德行败坏。倘其伴随旋律，即可刺入心扉。正如美酒经漏斗而入桶，恶意堕念也会经由旋律而渗入心脾。鉴此何为？当确保所唱之歌曲具备正直、神圣之品性，以鼓舞我等祈求并称颂上帝，冥思其功绩，乃至对其心生爱慕与敬畏、尊重与赞美。[1]

521

1. 转引自 Weiss & Taruskin, *Music in the Western World*, 107—109。

加尔文在此表达了他的对音乐的极度不信任（甚至恐惧），这是许多激进的新教徒共同怀有的警惕。

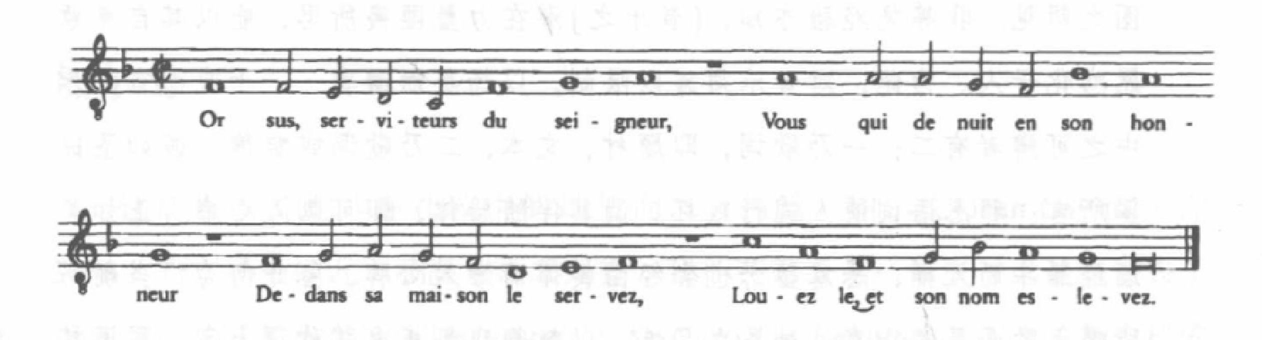
《日内瓦韵文诗篇》

说到音乐在追随加尔文的法语新教徒之间的发展，没有什么出版物在影响力上能超越《日内瓦韵文诗篇》。加尔文密切关注了这部诗篇集在二十年间的出版和持续增订过程，使它成为了加尔文教派的官方唱本。

单声诗篇。《日内瓦韵文诗篇》的起源来历悠久而复杂，实际上这不是任何一份出版物的名称。自1539年以来，便有了一系列不完整的版本，而在它1562年的定型版本《马罗和贝兹据法语韵律所作诗篇》[*Les Pseaumes mis en rime français, par Clément Marot et Thédore de Bèze*]中，包含了一百五十首译为法语且入韵合律的大卫诗篇，外加两首基于圣经（而非诗篇）内容的抒情颂歌[canticles]。如其标题所示，提供译文的是诗人马罗和新教神学家贝兹[Théodore de Bèze]（1519—1609），其中不少于一百二十五首单声部旋律出自日内瓦音乐家鲁瓦·布尔乔亚[Loys Bourgeois]（约1510/15—1560）之手。

《日内瓦韵文诗篇》中最著名的旋律是《诗篇134》（133）——《上帝之仆》[*Or sus, serviteurs du Seigneur*]（谱例33-4）：

谱例33-4：布尔乔亚（？）《上帝之仆》



522 这条首见于1551年版《日内瓦韵文诗篇》的旋律，后来被时于大陆流亡的英国改革者捡获，于是1563年之后便出现在了斯特恩霍德[Sternhod]和霍普金斯[Hopkins]编订的《安立甘诗篇集》（参见第三十四章）中，其唱词是出自《诗

篇100》的“普天下所有世人”[All people that on earth do dwell]。基于这层联系，在十七世纪末期出现了《百篇古老赞美诗》[Old Hundredth]。

在《日内瓦韵文诗篇》中，马罗和贝兹把这些诗篇转译成了入韵合律的诗文，并将其划分成了等长的诗节。我们可以从《诗篇130》(129)三个版本的开头看到这些诗篇的结构，这三个版本分别是：用于天主教礼仪的拉丁语原版，詹姆士王的英语圣经译本[King James version]，以及马罗的法语译本：

De profundis clamavi ad te Domine: Domine exaudi voce meam.
Fiant aures tuae intendentes in voces deprecaciones meae.
Si iniquitatis observaveris Domine: Domine quis sustinebit?
Quia appui te propitiation est: et propter legem tuam sustinui te Domine.

Out of the depths have I cried unto thee, O Lord.
我在心底，哀告上帝——
Lord, hear my voice: let thine ears be attentive to the voice of my supplications.
天主，请听我言，请侧耳垂听我内心之所祈。
If thou, Lord, shouldest mark iniquities, O Lord, who shall stand?
倘你究察罪孽，天主，凡间谁人经得起？
But there is forgiveness with thee, that thou mayest be feared.
但你也知饶赦罪人，使之敬畏于你。

Du fond de ma pensée
Au fond de tous ennuis
Dieu, je t'ay addressed
M'a clameur jour et nuictz.

Entés ma voix plantive,
Seigneur, il est saison.
Ton surveille en tentive,

Soit à mon oraison.

Si ta rigueur expresse,
En noz pechar tu tiens:
Seigneur, Seigneur, qui est-ce,
Qui demeura des tiens?

Si n'es-tu point severe:
Mais, propice à mercy.
C'est pourquoy on revere,
Toy et ta loy aussi.

523 于是我们可以看出，原本并非入韵合律、亦不分节的诗篇，变成了拥有节拍、韵律和等长诗节的韵文；此外，每对诗节唱以相同的旋律，运用了分节歌的方式。其效果是诗篇已变成赞美诗，因此两种体裁之间已存在几个世纪的界限如今被抹除了。
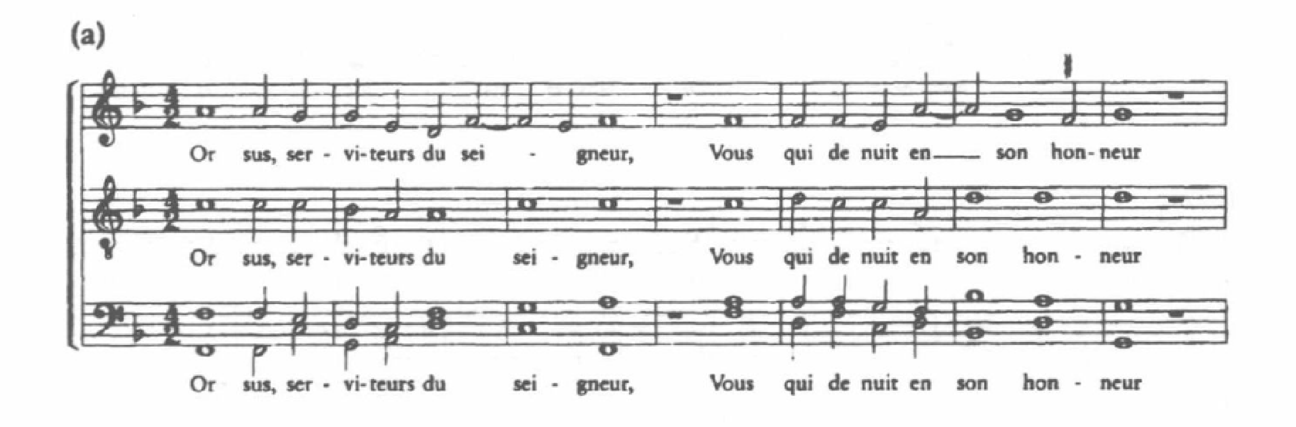
基于日内瓦旋律谱写的复调乐曲。虽然加尔文改教后禁止在教会礼仪中使用复调，但他允许在家庭社交聚会中演唱。在那些为《日内瓦韵文诗篇》旋律谱写复调的作曲家中，既有新教徒也有天主教徒，对此类曲目贡献最大的是克劳德·古迪梅尔[Claude Goudimel]（约1514/20—1572）。
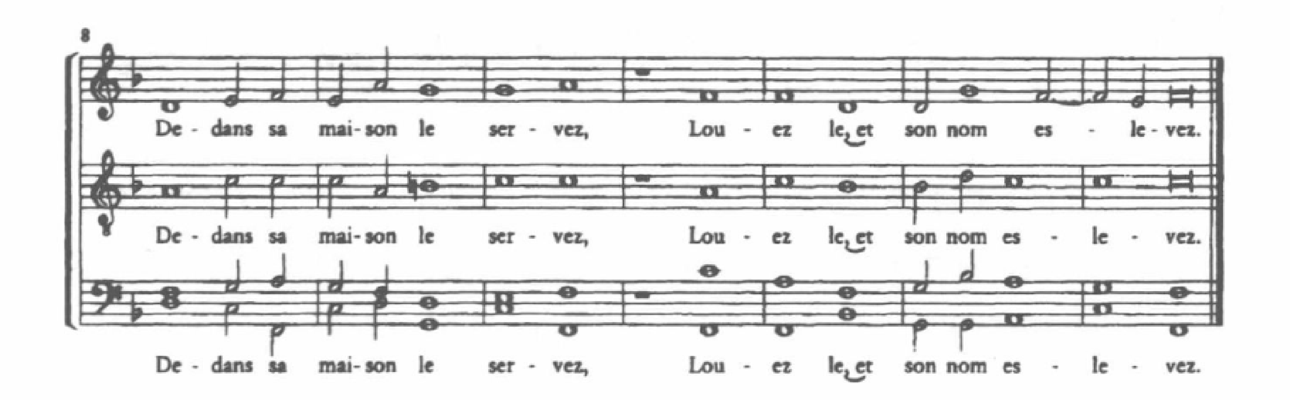
皈依新教的古迪梅尔在天主教与新教僵持对立期间法国最为血腥和叛逆的事件——声名狼藉的圣巴托罗缪大屠杀[Bartholomew's Day Massacre]中丧命。惨案的发动者是凯瑟琳·梅迪奇，即时年二十二岁的法王查理九世[Charles IX]之母，惨案发生在圣巴托罗缪日[St. Bartholomew's Day]前夜，即1572年的8月24日，在持续三个多星期内约有五万余名法国胡格诺新教徒被消灭。古迪梅尔于八月的最后一天在清教徒集聚尤多的里昂遭遇扫荡式屠杀时成为了牺牲品。

在1560年代，古迪梅尔曾先后两次为全套的《日内瓦韵文诗篇》谱写复调乐曲，一次采用了音对音的严格四声部织体，另一次采用了包含较多修饰成分
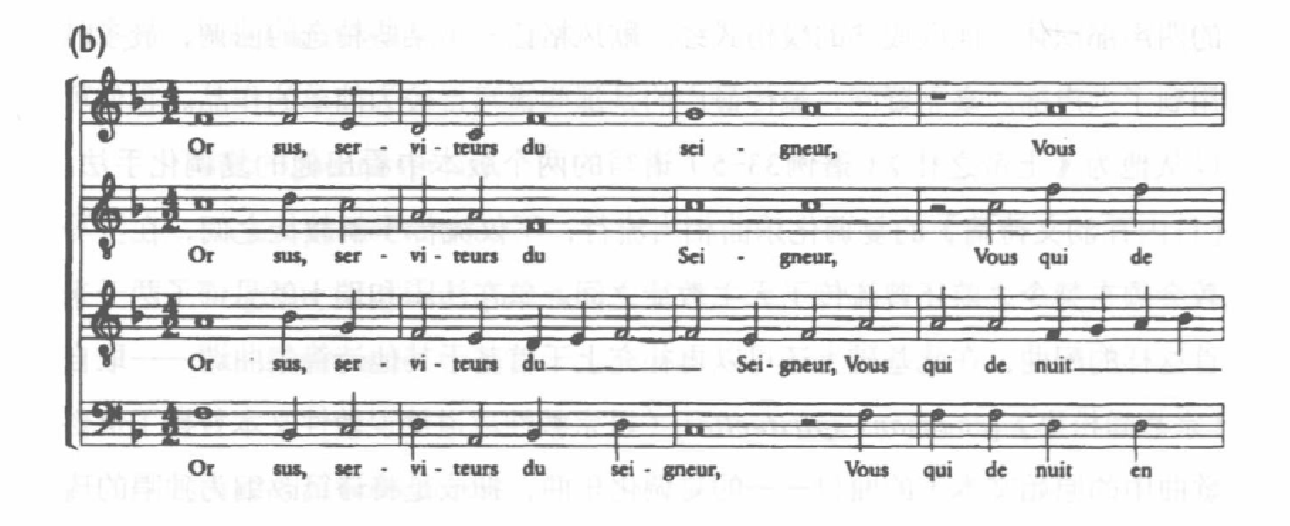
的四声部织体。他以成熟的模仿式经文歌风格谱写了某些精选的曲调，最多时用到了六声部。毫无疑问，流传最广的是那些谱写得较为简单的作品。我们可以从他为《上帝之仆》（谱例33-5）谱写的两个版本中看出他的复调化手法。《日内瓦韵文诗篇》的复调化乐曲相当流行，不仅流传于新教徒之间，在罗马教会颁布禁令之前还曾流传于天主教徒之间。单在法国和瑞士就见证了两千来首这样的配曲，在此基础上还可以再补充上千首基于其他诗篇集曲调——取自《宗教尚松集》[*chansons spirituelles*]（以宗教性或道德说教性文本替换了世俗歌曲中的原始文本）的曲目——的复调化乐曲，抑或是将诗篇改编为独唱的琉特琴歌。
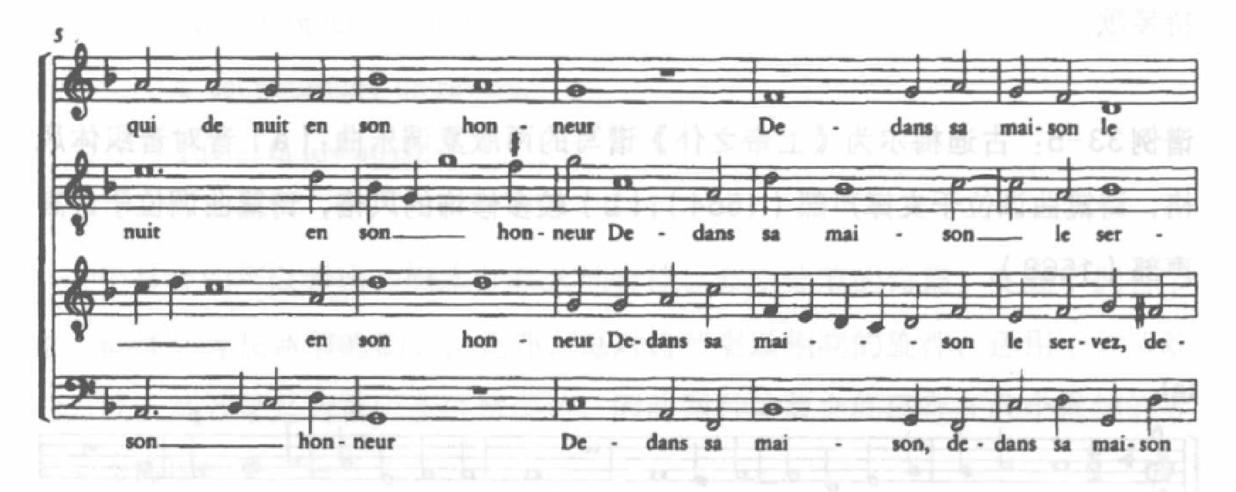
谱例33-5：古迪梅尔为《上帝之仆》谱写的两版复调乐曲：（a）音对音织体风格，诗篇曲调位于支撑声部（1564）；（b）较多修饰的风格，诗篇曲调位于最高声部（1568）
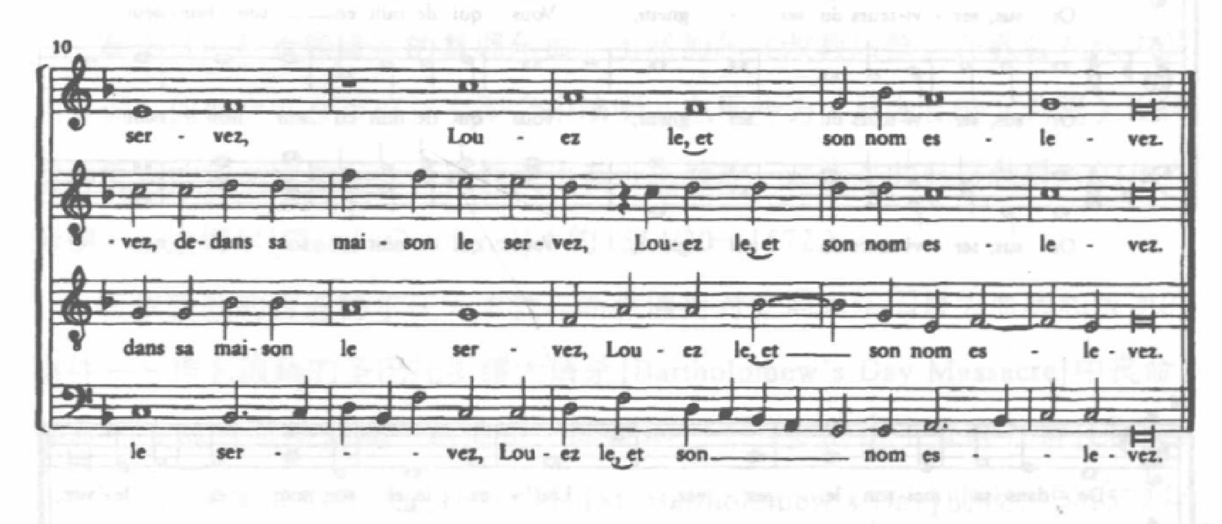




(b)







525 音乐最终变成了改革派教会用于教化人心的有效工具。一位身在里昂的见证者曾报告说，新教徒以“马罗、贝兹所作之歌曲旋律”来吸引较低阶层的信徒，“魔鬼惯于以男女共唱动听曲调与谐美和声为诱饵，俘获女性及愚昧者”。[1]

1. 转引自 Dobbin, “Lyons” , 210。

由此可见，尽管加尔文对之持以严重怀疑的态度，音乐到头来还是协助达成了宗教的目标。

荷兰语《小型诗篇歌集》

宗教改革运动在朝向低地国家蔓延之际，自然也伴随着政治和宗教上的紧张僵持局面：虽然北方各省（现今荷兰北部）拥戴新教，但南方各省仍大体上信仰天主教。此外，这种紧张局势更因天主教统治者哈布斯堡王朝的查理五世皇帝身不在此而进一步加剧，皇帝住在西班牙，视自己为西班牙人，认为自己有职责对他的信仰反对者进行制裁。当查理之子——西班牙国王腓力二世继承帝位之后，危机情势达到了顶点，自1568年起，荷兰人开始公开反抗西班牙和天主教的统治，然而只是到1648年，西班牙才最终同意荷兰独立。

单声诗篇

荷兰新教徒有一整套唱荷兰语的诗篇，所配的是单声部旋律，在时间上甚至早于法语区新教徒们的诗篇集：它被称为《小型诗篇歌集》[*Souterliedekens*]，1540年由西蒙·科克[Symon Cock]出版于安特卫普，它由一些被译成荷兰语且入韵合律的诗篇组成。在旋律方面，编纂者主要从流行曲调和民间歌调——爱情歌曲、饮酒歌曲、舞蹈歌曲、宗教歌曲中取材，偶尔也会穿插圣咏和法国尚松的旋律。《小型诗篇歌集》也行使了教化功能，其未署名的序言声称，它旨在“令年轻人爱上讴歌良善品行之好歌，以替代耽于声色之愚蠢歌谣，藉此可以荣耀上帝并熏陶自我”。[1]这些文字在时间上早于加尔文在1543年版《日内瓦韵文诗篇》序言中所作的详细陈述。然而尽管这两部诗篇歌集共同关心道德修养问题，但二者间也有重要的差异：《日内瓦韵文诗篇》的单声版本意在用于教堂，而《小型诗篇歌集》则是意在于家庭；《日内瓦韵文诗篇》的大多数译文是先于

---

1. 转引自 Reese, *Music in the Renaissance*, 357。

其所唱旋律而存在的，而《小型诗篇歌集》的译文则是为了匹配已然脍炙人口的曲调。

526 《小型诗篇歌集》必定是热销产品。科克仅在1540年就印刷了九次，另有其他出版商紧随其后刊印了流传于整个低地国家的约二十个版本。

复调化谱曲

有三位作曲家曾为整套《小型诗篇歌集》谱写复调化的乐曲，其中两位是次要人物，即赫拉尔杜斯·梅斯[Gherardus Mes]和科内利斯·比斯科[Cornelis Buscop]，第三位是当时最杰出的作曲家——克莱芒“非教皇”（参见第二十六章），他的谱曲在1556—1557年由苏萨托出版。

有两首克莱芒谱写的复调乐曲可以显示他的典型处理方式，一首是基于《诗篇36》（35）的《邪恶之人自语道》[Die boose sprack in zyn ghedacht]，另一首是基于《诗篇66》（65）的《幸福喜乐称赞主》[Vrolick enhly loeft god ghi aertsche scaren]（《谱例集》第79曲）。其中完全没有和声性笔法，它们是运用模仿笔法的瑰宝之作（尤其《诗篇36》），表明其出自当时最优秀的尚松作曲家之手。在这两个曲例中，克莱芒都把单声诗篇的流行曲调放在了支撑声部：在《诗篇36》中用的是“罗西娜你在何处？”[Rosina waer was u ghestalt]，在《诗篇66》中用的是“我说再见”[Ick seg adieu]。（作为原型的单声曲调有时也会出现在最高声部。）而且尽管克莱芒通篇谱写的是三个声部，但他所用的声部组合方式却丰富多样，《诗篇36》中使用了常见的“最高声部-支撑声部-低音声部”这种组合，而《诗篇66》则是为三个较低声部而作。总体而言，在克莱芒的全套谱曲中有不少于二十六种声部组合方式。在宗教改革初期所有严格供会众歌唱的音乐中，克莱芒为《小型诗篇歌集》谱写的复调化乐曲是最值得称赞的。

第三十四章
都铎王朝初期的英国

除第一章和第九章有过论述之外，英国便长期淡出了我们的聚焦点。在 528
十五世纪前四十年里，英国音乐家扮演了开路先锋的角色，在约翰·邓斯泰布尔和莱昂内尔·鲍尔的引领下，英国作曲家造就了一种基于三和弦的新音响，显示了如何对一条定旋律做释义性改写并将它从一个声部投射到其他声部，发展了基于定旋律的弥撒套曲，此外还凭借《头颅弥撒曲》确立了日后为该体裁所通用的标准四声部织体。英国人没有继续保持这种创新精神，这种精神被“输送”到了欧洲大陆，并被迪费、班舒瓦的同代人及其后继者们吸收。

自此往后，情况便不再同于以往。到了1470年（如果不是更早的话），廷克托里斯的耳朵已鲜明地分辨出：“法国人以前卫手法构思音乐，而英国人则沿用旧时曲风，其创意贫乏可悲。”[1]虽然“贫乏可悲”这一评语有失公允，但英国音乐已开始“闭关自守”却是确凿的事实，如此便切断了它与位处中心的法-佛兰德传统的联系。

可以肯定，英国与大陆的联系在十五世纪下半叶时并未完全断绝。例如，罗伯特·莫顿曾在好人菲利普和大胆的查理的勃艮第宫廷任职，他的《记忆》（参见第十三章和《谱例集》第34曲）是法-佛兰德作曲家尚松曲目中的“宝石”。与之相仿，曾在牛津接受教育的理论家约翰·霍斯拜[John Hothby]（约1410—1487）自1450年代以来主要是在佛罗伦萨和卢卡活动（直到去世前不

---

1. 摘自 *Proportionale musisches* (c. 1473—1474)；转引自 Strunk, *Source Readings*, 15。

久），他对下一代的意大利理论家产生了影响（参见第十六章）。而且，即便没有明确证据的显示约翰·贝丁汉姆或沃尔特·弗莱曾离开过英国，但他们的音乐却广泛流传在了欧洲大陆，贝丁汉姆的《美哉蔷薇》(《谱例集》第10曲）和弗莱的《致敬天国圣母》甚至进入了最受欢迎的曲目之中。此外，在十六世纪初还有少数大陆音乐家移民到了英国。于是在1516年，来自威尼斯和低地国家的几位管风琴师——迪奥尼西奥·梅莫[Dionisio Memmo]、贝内迪克特斯·德·奥皮蒂斯[Benedictus de Opitis]（可能活跃于1500—1525年）分别进入了亨利八世宫廷成为器乐手，几年之内又有佛兰德琉特琴家兼作曲家菲利普·范·维尔德[Philip van Wilder]（约1500—1553）加入。而且，虽然音乐家们在1450—1520年间仍持续穿越海峡，但与从北向南穿越阿尔卑斯山的音乐家相比，其数量简直微不足道。

529 另一项繁荣于大陆的活动——音乐印刷——也没有对英国产生影响。实际上，整个十六世纪上半叶在英国仅仅产出了一部实质性的复调曲集印刷品，名为《包含二十首歌曲的唱本：九首四声部、十一首三声部》[*In this boke ar conteynd. XX. songes. ix. of iiii. partes, and xi. of thre partes...*]，在1530年以分谱形式出版于伦敦。我们将论及其中的三位代表性作曲家：威廉·科尼什[William Cornysh]、罗伯特·费尔法克斯[Robert Fayrfax]和约翰·塔文纳[John Taverner]。

约自十五世纪中叶起，英国的音乐开始与欧洲大陆的音乐分道扬镳。英国在十五世纪上半叶对大陆作曲家产生的深远影响已如强弩之末，我们只会好奇——比方说，英国人在十六世纪末时对奥克冈、若斯坎的接受状况是怎么样的。亨利七世、八世统治期的英国培育了属于自己的醒目而独特的风格，这种风格在英国天主教宗教音乐中比在英国改革教派的音乐中更显辉煌灿烂。

我们将讨论英国风格的三个方面：亨利八世统治初期的世俗音乐；亨利七世和八世时期的拉丁语宗教音乐；亨利八世和爱德华六世期间英国改革教派的音乐。但首先我们先要了解一下都铎王朝是如何建立的。

都铎王朝

当1453年英国在大陆的百年战争结束之际退出时，正值兰开斯特家族的亨利六世统治期，这个家族自1422年起开始拥有王权。此时他的不力统治被党派纠纷和频繁的起义所破坏。在1455年，约克的敌对家族开始挑战亨利的统治，于是发动了长达三十年之久的“玫瑰之战”[Wars of the Roses]，如此称谓是因为两个家族的徽章里各有一朵玫瑰，兰开斯特家族的是红玫瑰，约克家族的是白玫瑰。

双方各自都时有胜负，在1461年，约克家族的爱德华六世获得了王权，1470年，兰开斯特家族的亨利六世重又将王权夺回；1471年，约克的爱德华再次获胜并俘虏了亨利国王，关押在了伦敦塔监狱，亨利不久后死去。当爱德华自己在1483年死后，他的弟弟——格洛斯特公爵理查[Richard, Duke of Gloucester]囚禁了爱德华的几个幼子（从此失踪），迅速除掉了爱德华的主要支持者，自封为理查三世。自此为亨利都铎搭好了舞台。

亨利七世。都铎家族通过联姻与兰开斯特家族建立了联系：正是亨利（1457—1509）接过了兰开斯特的事业。1485年在博斯沃思的战役具有决定性意义：理查三世被杀（但并没有像莎士比亚所描述的那样，在临死前高喊“战马！战马！我愿以王国换一匹战马！”），亨利成为新君。五个月后，经过精明的算计（这种如意算盘在当时具有典型性），亨利迎娶了约克家族的伊丽莎白，于是统一了王国的两大敌对党派。与其他方面同等重要的是，亨利为英国带来了（无论政治上还是经济上的）稳定与安宁。这是都铎王朝的良好开端，这个王朝持续强盛了很久，直到1603年才衰落。 530

亨利八世。亨利八世（生于1491年，1509—1547年在位）统治期间的最重大事件是与罗马教会决裂并建立了以国王为最高领袖的英国教会。然而亨利在其他领域里也成就斐然。在其司法大臣——先是托马斯·沃尔西[Thomas Wolsey]，后来是托马斯·克伦威尔[Thomas Cromwell]的协助下，他的个人印迹体现在了方方面面——从扩大中央统治权，到修整海军以铺平海上称霸之路。另一方面，亨利也致力于充盈国库，以支持对抗法国的战役，以及他那需要十六座王宫来维持的日常生活。

爱德华六世。生于1537年的爱德华是亨利八世与他第三任妻子——珍·西摩[Jane Seymour]所生。这位少年国王与他的摄政王一起，继续推行着亨利八世的宗教改革运动，正是在他的短暂统治（1547—1553）期间，国会通过了两项统一法案[Acts of Uniformity]，从而有效地促使新教成为了官方的国立宗教。

爱德华的驾崩结束了都铎王朝的第一个统治时期。我们将在第四十章继续讨论都铎王朝的最后两位君主——玛丽一世（"血腥玛丽"）和伊丽莎白一世。

亨利八世宫廷的世俗歌曲

无论就世俗歌曲还是器乐合奏而言，关于亨利宫廷的最重要的文献资料都是《亨利八世唱本》[Henry VIII's Songbook]，它大约是在1520年前不久在伦敦（或其周边）编纂而成。[1]其中收录的绝大多数曲目都是英国人所作，最有代表性的作者就是亨利国王本人。
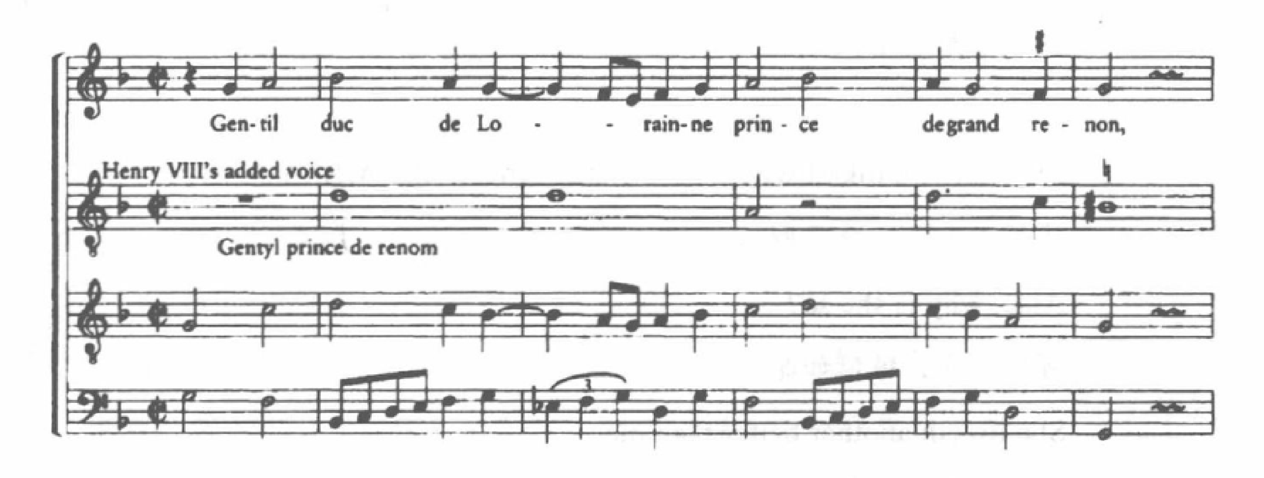
众所周知，亨利热爱音乐，收藏了许多维奥尔琴和竖笛（参加第二十五章）。此外，他本人会唱歌，也会弹奏琉特琴和键盘乐器。在1517年，一位到访宫廷的威尼斯客人评论说，亨利曾让在座的每个人去聆听"一位少年演奏琉特琴……陛下……不知疲倦"，[2]数月之后，同一位客人又注意到，亨利听新任管风琴师——迪奥尼西奥·梅莫演奏了四个小时。

说亨利曾染指作曲，这大概不会让我们感到惊讶。毕竟，大胆的查理和利奥十世都曾作曲。与他们相仿，亨利的音乐创作也只有业余水准。唱本中许多归于"亨利八世"[the Kynge H. viij]名下的作品都不过是对既有作品的改编。于是,《温雅亲王雷诺姆》[*Gently prince de renom*]仅仅是在一部佚名之作——它曾出现在彼得鲁奇1501年出版的《谐美百曲》中（谱例34-1）——的基础上略显笨拙地增加了一个第四声部：

---

1. London, British Library, MS Additional 31922.
2. *New Grove*, 8: 486.

谱例34-1：亨利八世《温雅亲王雷诺姆》，第1—6小节



威廉·科尼什

531

在活跃于亨利宫廷的歌曲作曲家中，威廉·科尼什[William Cornysh]（死于1523年）具有领袖地位。身兼歌手、作曲家、演员、剧作家、舞台导演多种身份的科尼什，必定是亨利宫廷那丰富的世俗娱乐传统背后的重要推动力。此外，他还是王室礼拜堂绅士（每位礼拜堂成员都享有这一称谓），并在1509年成为了唱诗班歌童教师。

科尼什的《罗宾，温雅罗宾》[*Ah Robin, gentle Robin*]（《谱例集》第80曲）是抄本中十二首包含卡农的歌曲之一。然而没有人会误以为《罗宾》中的卡农手法与法-佛兰德作曲家笔下那技术高超的卡农是一回事。这里的卡农很简单，与流行的轮唱歌曲《三只瞎老鼠》[*Three Blind Mice*]所用的卡农差不多：十三、十四世纪的作曲家称之为“轮转”[*a rota*]手法，这是一种最常见于英国的作曲技巧，凭十三世纪的一曲《夏天来了》[*Sumer is icumen in*]而广为人知。科尼什的谱曲既简单又微妙，它由一段包含三行的副歌和两个包含四行的诗节构成：

	小节数	动机
A Robyn, gentyl Robyn,	1—12	A + A/B + A/B/C
啊，罗宾，温雅罗宾，		
Tel me how thy lemann doth,		
告诉我何以为情人，		

And how shall know of myne.

何以了解心上人。

My lady is unlike I wis. 13—16 d + A/B

我那位女士，非我所知，

Alac, why is she so?

可叹可悲，缘何如此？

She lovyth another better than me

她另有所爱，其人我所不及，

And yet she will say no.

她会将我抛弃。

A Robyn, gentyl Robyn, 17—20 A/B/C

啊，罗宾，温雅罗宾，

Tel me how thy lemann doth,

告诉我何以为情人，

And how shall know of myne.

何以了解心上人。

I cannot thynk such doubylnes 21—24 e (=d') + A/B

我难以想象，她如此三心二意。

For I fynd women trew;

因我所见之女人，都忠诚专一。

In faith my lady lovith me well;

我仍相信，她对我一片痴心。

She will change for no new.

不会移情别恋于旁人。

A Robyn, gentyl Robyn, 25 A/B/C

啊，罗宾，温雅罗宾，

Tel me how thy lemann doth,

告诉我何以为情人，

And how shall know of myne.[1]

何以了解心上人。

《温雅罗宾》融合了两种流行于英国宫廷圈子的通俗传统：一是轮唱歌曲，二是歌唱罗宾——“罗宾之歌”在法国也同样流行。当我们考虑到歌曲《温雅罗宾》与拉吕的宫廷歌曲《何不》[*Pourquoy non*]（《谱例集》第47曲）以及若斯坎那更流行的《囊中羞涩》[*Faulte d'argent*]（《谱例集》第50曲）处在同一时代时，我们就会明白英国人处理世俗歌曲的方式是多么醒目而独特，在欧洲大陆没有科尼什这类歌曲。 532

前宗教改革时代的宗教音乐：《伊顿唱诗班谱本》

1500年代的大陆也没有与《伊顿唱诗班谱本》[Eton Choirbook]中的宗教音乐相似的作品。当亨利六世在1640年建立伊顿公学时，它的条例中有许多内容涉及音乐。这里有一个十六位歌手组成的唱诗班、一名管风琴师，还有一本指导如何演唱复调的教材。除每天要照看弥撒和日课（这些显然是以圣咏来唱的）之外，条例中还提到学院成员每晚都要演唱赞颂圣母的交替圣咏：

每晚适宜时分……倘无其他要务，则王家学院十六位唱诗班歌手（若有成员缺席，将由某些学者临时充任，确保足数）会身著白袍，以两两并排之虔敬姿态步入礼拜堂，唱诗班教师与其同行……众人在十字架前屈膝，诵唱“祈祷文”[*pater noster*]，随后起身，并于斋节期间在圣母像前

1. 转引自J. Stevens, *Music and Poetry in the Early Tudor Court,* 405；歌词第二行中的“lemman”意为“甜心”[sweetheart]。

歌唱包含特罗普插入段[tropes]之交替圣咏《万福圣母》[*Salve regina*]；斋节之外，以及在斋节内某些节日当天，十六位唱诗班歌手亦会以据其所知之最佳方式诵唱其他赞颂圣母之交替圣咏。[1]

被称为《伊顿唱诗班谱本》的手抄本，是《老霍尔手稿》（十五世纪初）和宗教改革之间现存最重要的英国宗教音乐曲集。[2]编纂于1490—1502年间，专供伊顿公学使用，这本曲集实际上具有国家意义上的代表性，其中的音乐作者活跃于英国的许多机构。在其原始状态（今有九十八个对开页遗失）下，这个抄本包含有二十五位作曲家所作的九十三首作品，这些作曲家多为若斯坎的同时代人。其中的曲目几乎全部是用于圣母崇拜的，主要是交替圣母经和圣母颂，单是《万福圣母》就有十五个不同的版本，这样的曲目完全适合于这个唱诗班的职责——每晚演唱交替圣母经。有三首作品典型地显示了伊顿曲目的英国特征。

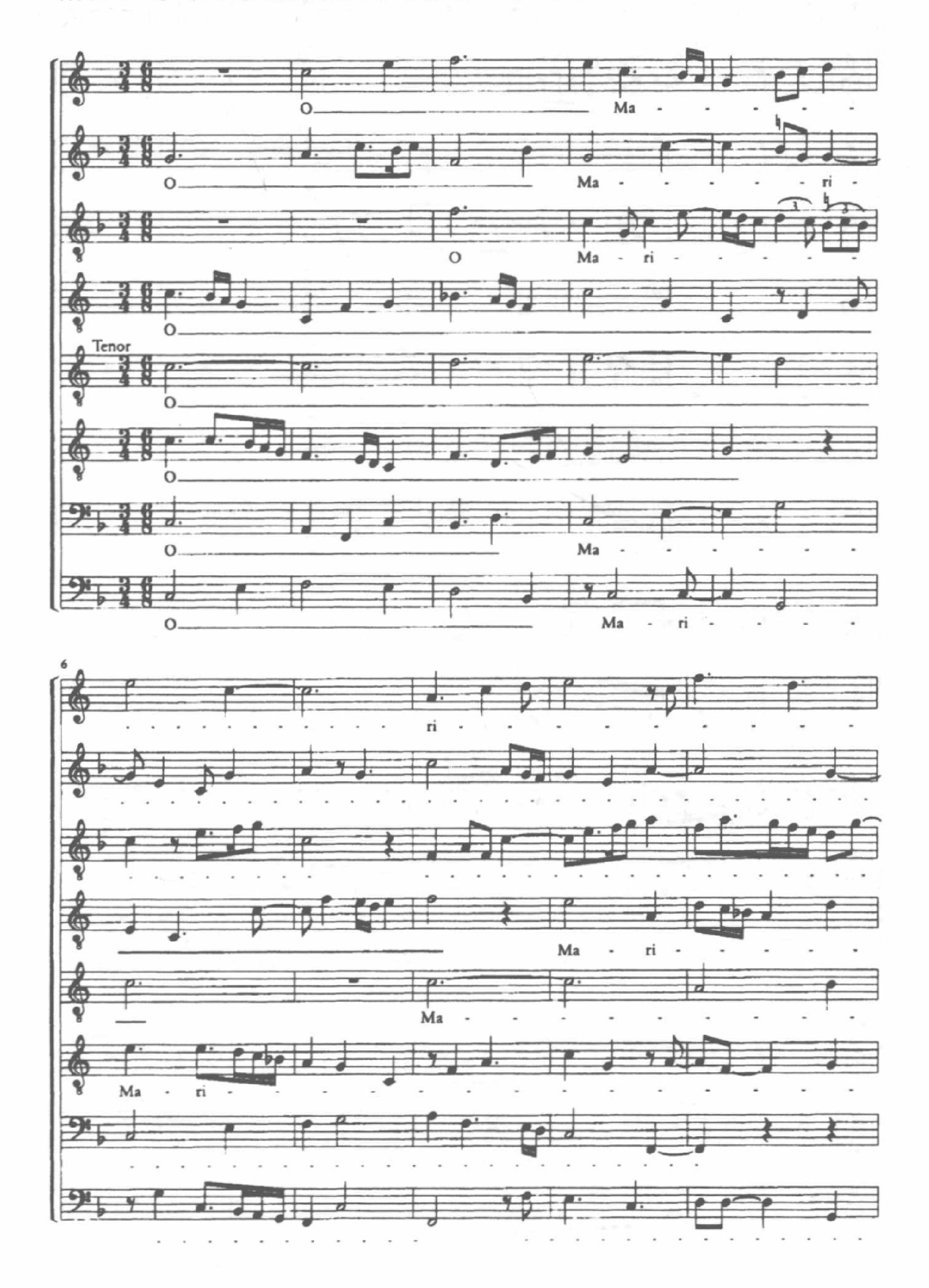
伊顿风格
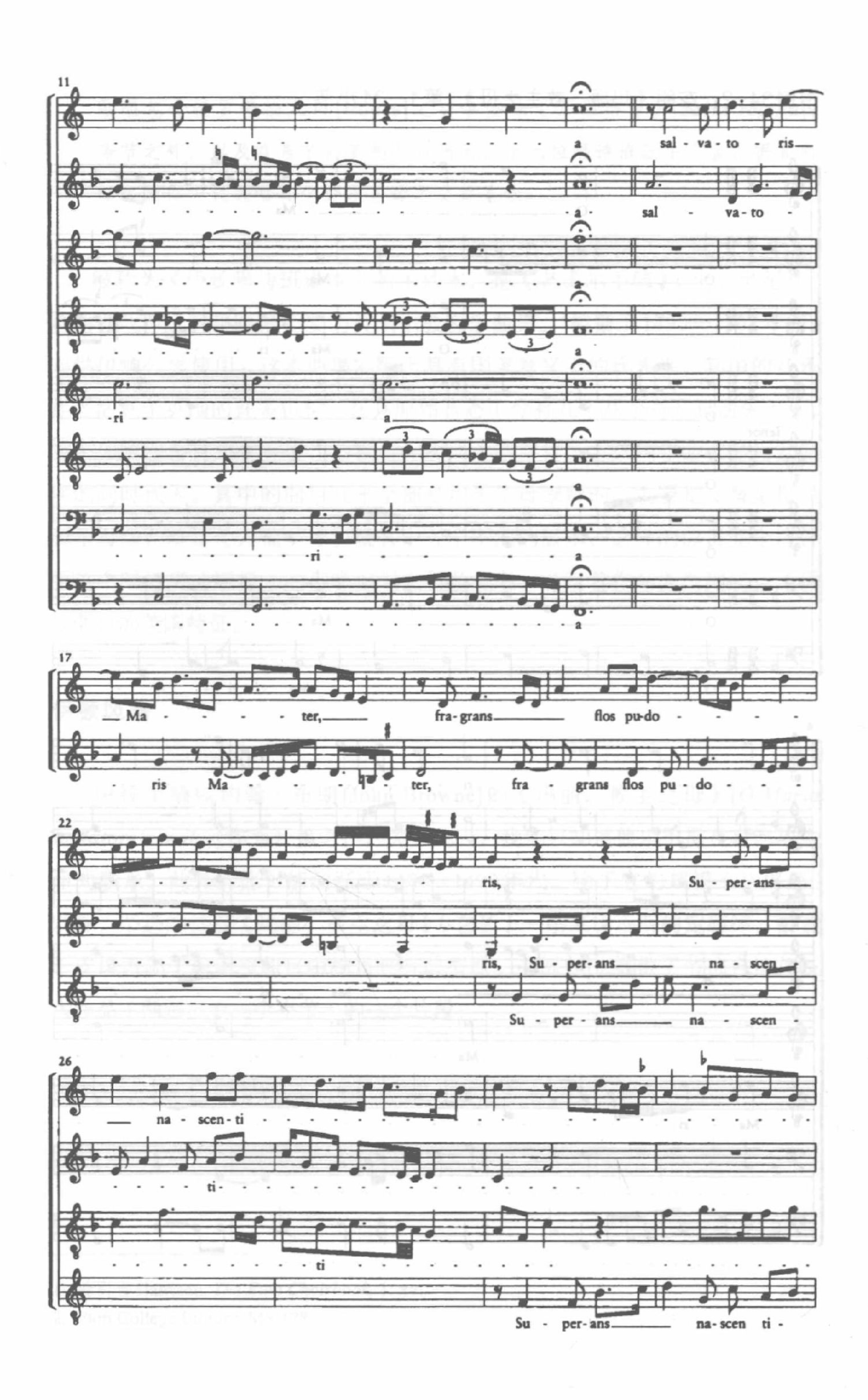
伊顿手稿以约翰·布朗[John Browne]的《玛丽，救主之母》[*O Maria salvatore's mater*]作为开篇之作，关于此人，我们只知道他乐于提及自己与牛津的联系，此外，他可能活跃于1480—1490年代。除了它的规模（八声部）以外，节选的这首《玛丽，救主之母》（它基于一条来历不明的定旋律，被置于支撑声部）在伊顿曲目中相当具有典型性。谱例34-2提供了节选自这首长大作品（两百三十一个小节）的一个片段：
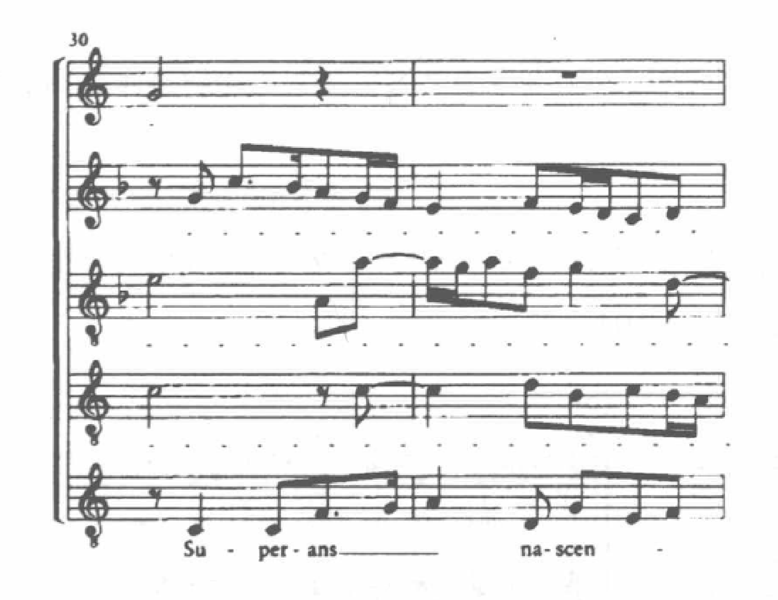
533

1. 转引自 Harrison, *The Eton Choirbook,* 1: xv。
2. Eton College Library, MS 178.

谱例34-2：布朗《玛丽，救主之母》，第1—31小节




a sal-va-to-ris
a sal-va-to-
ri a
ri a
a
a
Ma-ter, fra-grans flos pu-do-
ris Ma-ter, fra-grans flos pu-do-
ris, Su-per-ans
ris, Su-per-ans na-scen-
Su-per-ans na-scen-
na-scen-ti
ti-
ti
Su-per-ans na-scen ti-



八声部织体属于例外情况，布朗在典型的五六声部基础上额外增加了一个低音声部、一个支撑对位声部、一个第四声部[quatreble]，造就了音响上的戏剧性对比，例如第15小节当整个唱诗班让位于两个最高声部的二重唱时。实际上，布朗在以建筑师般的眼光戏弄玩味着人声的音响，将厚重和轻盈、浓密和透明的材料并置一处。 535

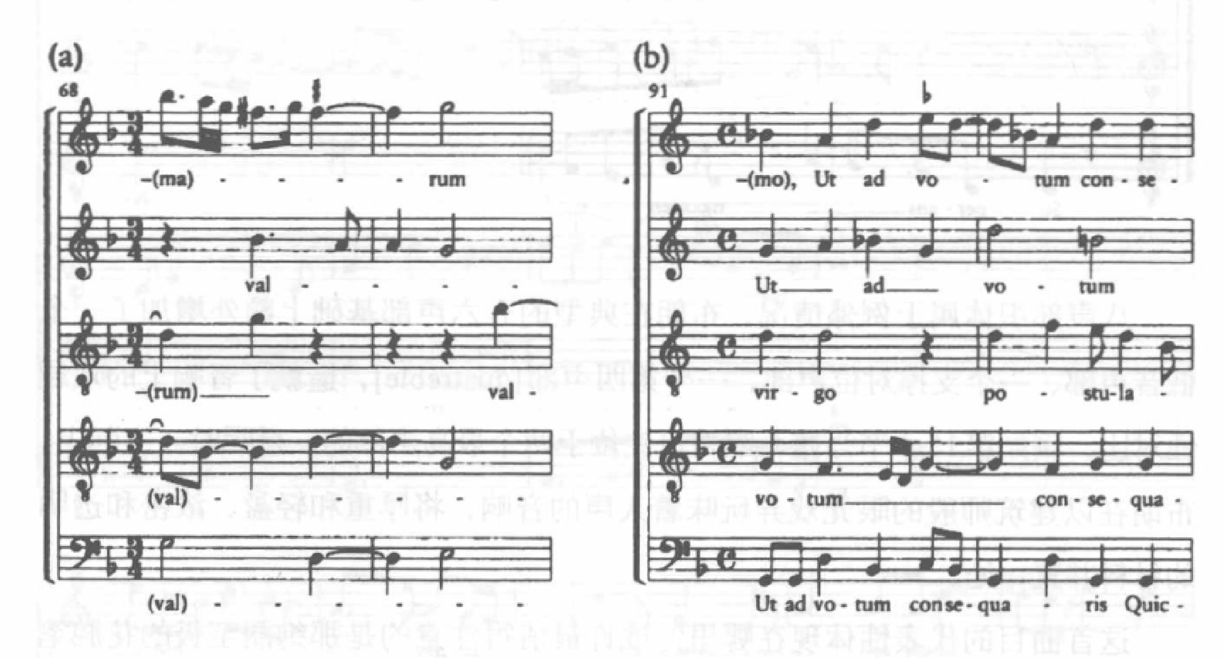
这首曲目的代表性体现在哪里？或许最值得注意的是那绚丽至极的花腔笔法，这种笔法与往往颠簸不稳的含糊节奏混在一起，似乎要让歌词和音乐分掷于不同的平面上。可以断言，主导其词乐关系的审美观完全不同于（比方说）若斯坎大约写于同一时期的《圣母颂》或稍后一点的《求主怜悯》。人文主义者关于词乐关系的那些观念还没有影响到英国音乐，甚至连间接性的影响都看不到。

若以十五世纪末大陆作曲家的眼光来看，那么模仿织体的缺乏也会变得同样显著。虽然没有完全缺失（例如在第24—25小节在第四声部和中声部[mean]之间有稍许模仿出现），但模仿并没有被赋予重要的结构性角色。总之，模仿在此属于例外而不是规则。

伊顿曲目的另一个特色是它倾向于使用带有冲撞性的苦涩不协和音。谱例34-3的几处例证节选自科尼什和埃德蒙·特尔齐[Edmund Turges]（约生于1450年）的交替圣咏。科尼什作品中暴露出一个位于两个上方声部之间的增五度（b^{b1}—$f^{\#2}$），而且在其下方还有一个“g^{1}”音（第68小节）也在享受音响碰撞的欢乐，特尔齐则是在上方声部中使用了非同时发响的对斜关系[oblique cross-

relationship]。[1]两部作品中的抄本都明确细化了变音记号，编订者不应该将它们去除。

谱例34-3：(a) 科尼什《万福圣母》，第68—69小节；(b) 特尔齐，《欣喜于圣洁之花》[*Gaude flore virginali*]第90—91小节



总而言之，伊顿曲目中洋溢着生猛的活力，它们还在等待着早期音乐痴迷者的认可，期待热心人对这些音乐发表高论。

536

从《伊顿唱诗班谱本》到宗教改革之间的弥撒曲

虽然《伊顿唱诗班谱本》中没有包含弥撒曲，但十五世纪末和十六世纪初的英国作曲家依然在培育着定旋律弥撒套曲（毕竟是英国作曲家"首创"了这一体裁），直到宗教改革运动席卷全英致使弥撒曲丧失了礼仪上的重要性。在亨利八世统治期间有两位弥撒曲作曲家具有领袖地位，即罗伯特·费尔法克斯

1. 英国宗教音乐中也有同时发响的对斜关系[simultaneous cross-relationship]案例，参见塔文纳《西风弥撒曲》圣哉经乐章（《谱例集》第81曲）的第163小节，此处的不协和音响中还掺杂着一个减八度的声部跳进。

[Robert Fayrfax]和约翰・塔文纳[John Taverner]。

费尔法克斯和塔文纳

有二十九部弥撒曲毫无争议地归属于费尔法克斯（生于1464年）名下，他为我们留下的音乐比同时代任何其他英国作曲家都要多。他的生平也充满荣耀：1497年成为王室礼拜堂绅士；1504年在剑桥大学获得音乐博士学位，1511年又在牛津大学获得音乐博士学位；在亨利七世的葬礼和亨利八世的加冕礼上统领王室礼拜堂的普通职员[lay clerks]（即不具有圣务员身份的职员）；享有王室赐予的年金和其他奖金；可能还与圣阿尔班修道院[Abbey of St. Albans]有名义上的联系，因为他为这家修道院写过一些庆典音乐，包括《阿尔班弥撒曲》[*Missa Albanus*]。费尔法克斯在1521年10月逝世，仅比若斯坎的辞世时间晚两个月。

约翰・塔文纳无疑是英国作曲家中位于邓斯泰布尔和（不久后的）威廉・伯德[William Byrd]之间的顶尖人物。他大约生于1490年代初期，是伊顿唱诗班谱本作曲家的后一代人，也是维拉尔特、贡贝尔、雅内坎等大陆作曲家的同时代人。关于塔文纳的职业生涯，有一件事情令我们感到意外：他从未担任过亨利礼拜堂的职员。他曾于1524—1525年间供职于塔特舍尔[Tattershall]联合会教堂，在1526—1530年间供职于牛津大学新建立的主教学院[Cardinal College]——现今的基督教会学院[Christ Church College]，并在1530—1537年间供职于他故乡林肯郡境内的波斯顿教区小教堂——在此多亏富有的圣玛丽行会[St. Mary's Guild]赞助维持着一个类似于主教座堂所附属的音乐机构。虽然塔文纳与亲近新教的歌手有私交（他在1528年时为牛津招募了这名歌手），但并没有证据表明他曾抛弃自己的天主教信仰。塔文纳在1545年10月去世，当时他已是一名富有且受人尊敬的波斯顿市议员。

537

我们即将考察的费尔法克斯和塔文纳弥撒曲有些共同之处，这些共同点也可见于同时期英国的其他弥撒曲中。一、它们都是基于单声旋律的定旋律弥撒曲；二、它们都对慈悲经进行了节略，其中常会包含文本性的附加段，而且这是一个圣咏式的单声部乐章；三、信经的文本也经过了删节；四、它们有四个被配写为复调的乐章，即荣耀经、信经、圣哉经、羔羊经，各乐章在规模上通常不相上下。

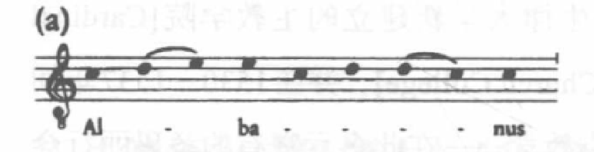
费尔法克斯的《阿尔班弥撒曲》

费尔法克斯借用了歌颂圣阿尔班的交替圣咏的开头（谱例34-4a）作为弥撒曲的定旋律。在整部弥撒曲中，费尔法克斯都把定旋律控制在支撑声部上（仅次于最低声部），除使用其常规形态外，也使用了它的反型[inversion]、逆型[retrograted motion]和逆反型[retrograte inversion]姿态。不过在他为“请赐予和平”[dona nobis pacem]（谱例34-4b）谱写的段落中，一个由九个音构成的固定音型被陈述了五次，穿越在多个声部之间（第102—113小节），要么从*c*音上开始，要么从*f*音开始。费尔法克斯反复移动着动机所处的拍位（即不断移位），让我们捉摸不透。此外，只有支撑声部抓住了这个固定音型动机（始于第113小节中间），陈述了五次，音级逐渐走低。费尔法克斯在《阿尔班弥撒曲》中对定旋律的操控方式，与奥布雷赫特初涉的序列式结构主义手法并非没有类似之处。
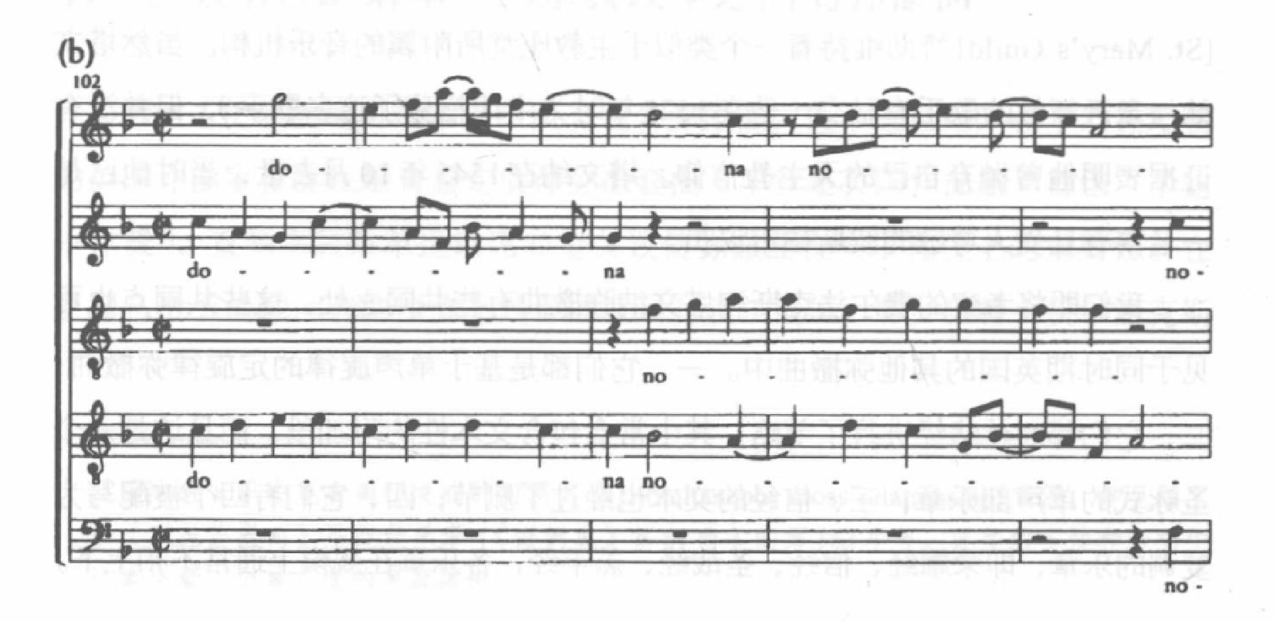
539

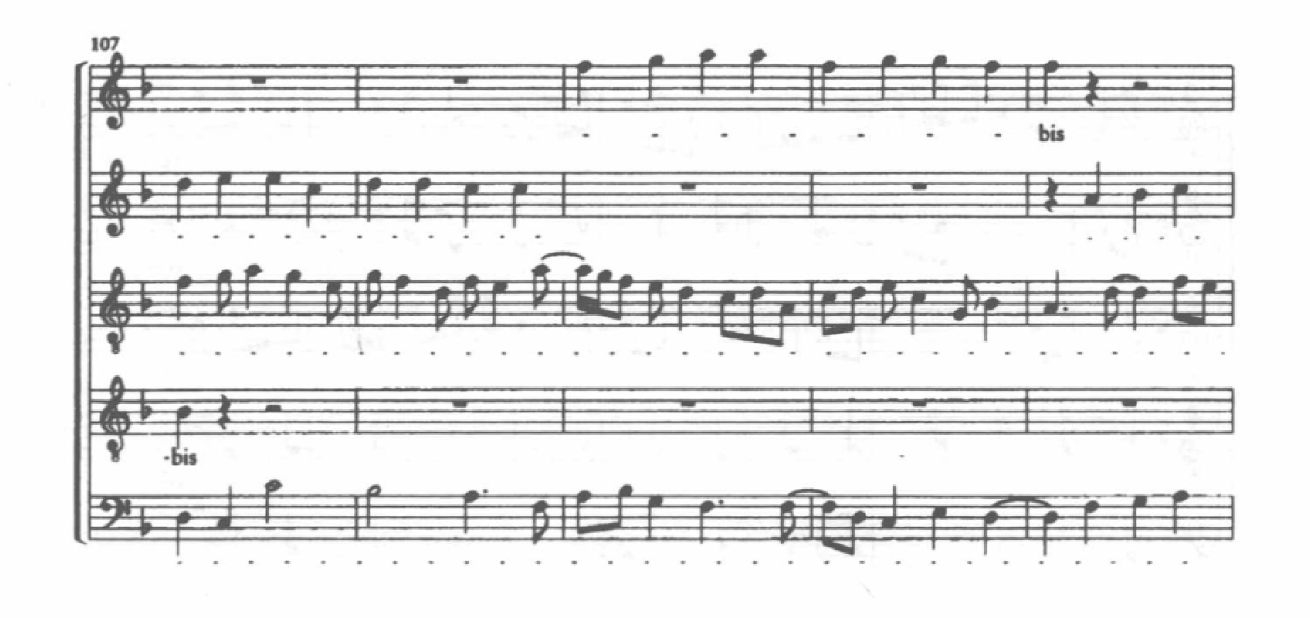
谱例34-4：（a）交替圣咏《阿尔班当受歌颂》[*Albanus domini laudans mirabile nomen*]的开头部分；（b）费尔法克斯《阿尔班弥撒曲》羔羊经，第102—124小节
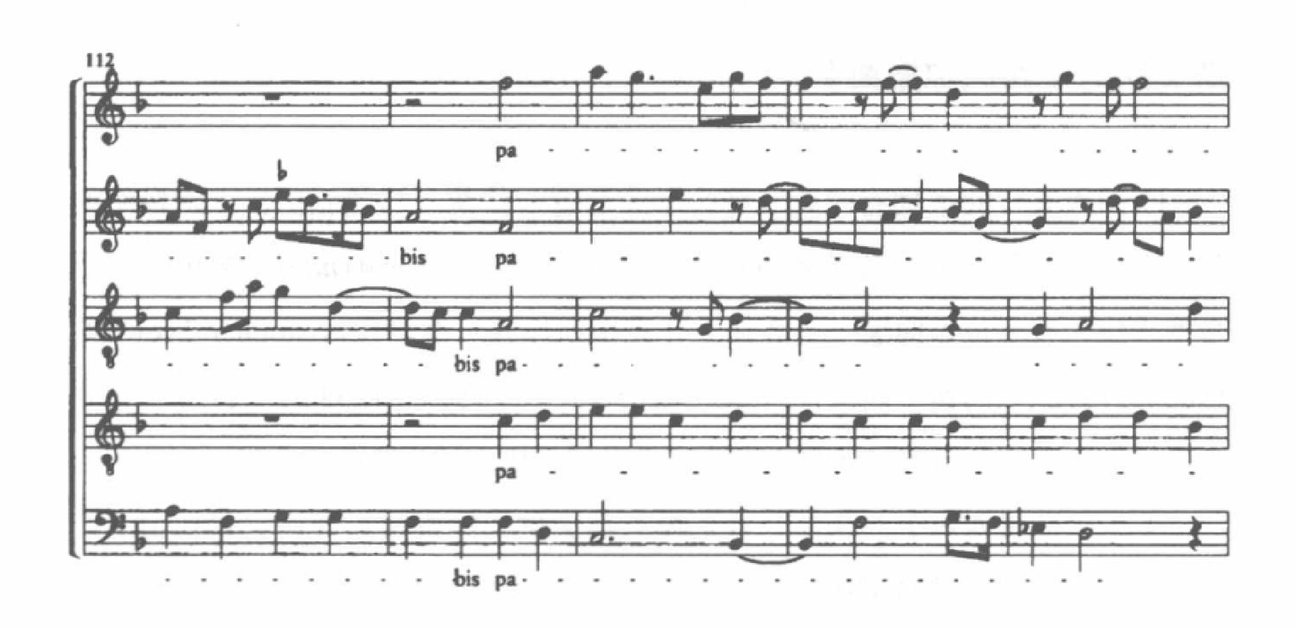
(a)

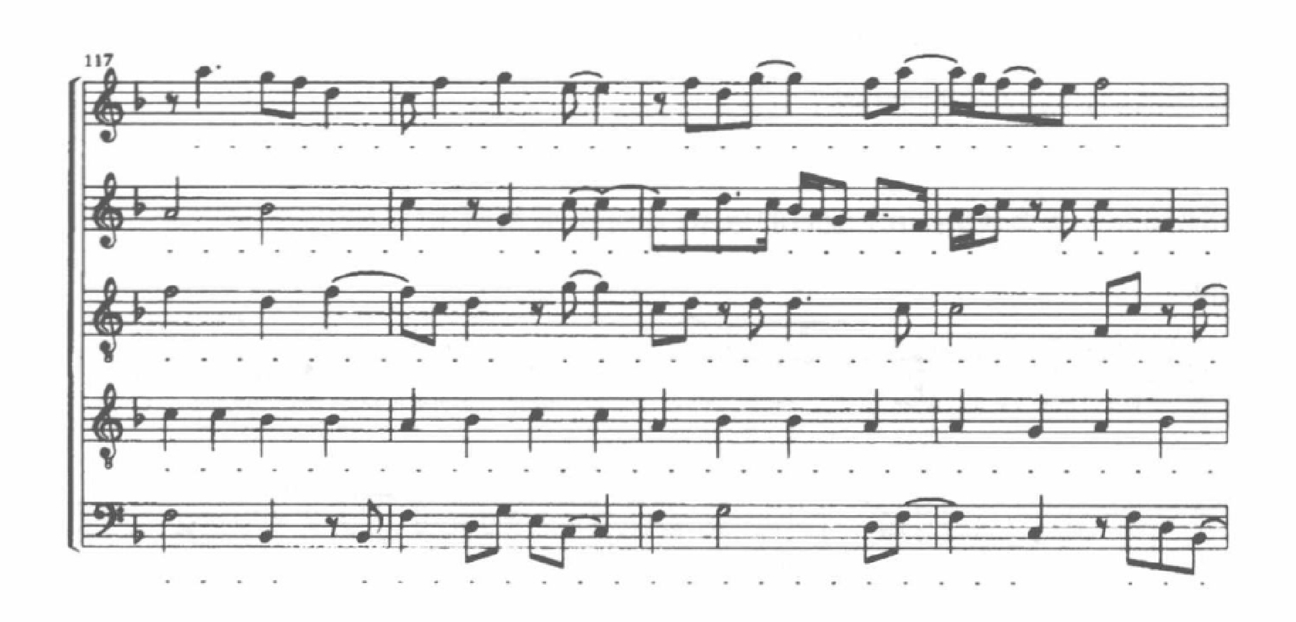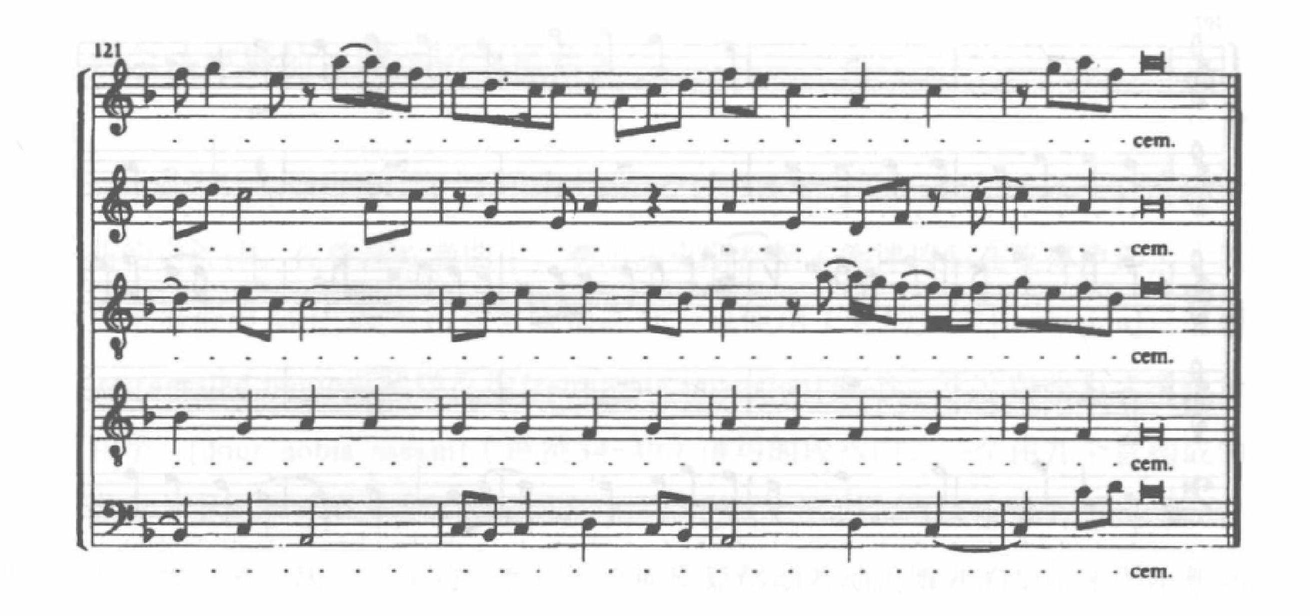


(b)




107
bis
-bis


112
pa
bis
pa
bis pa-
pa
bis pa-


117

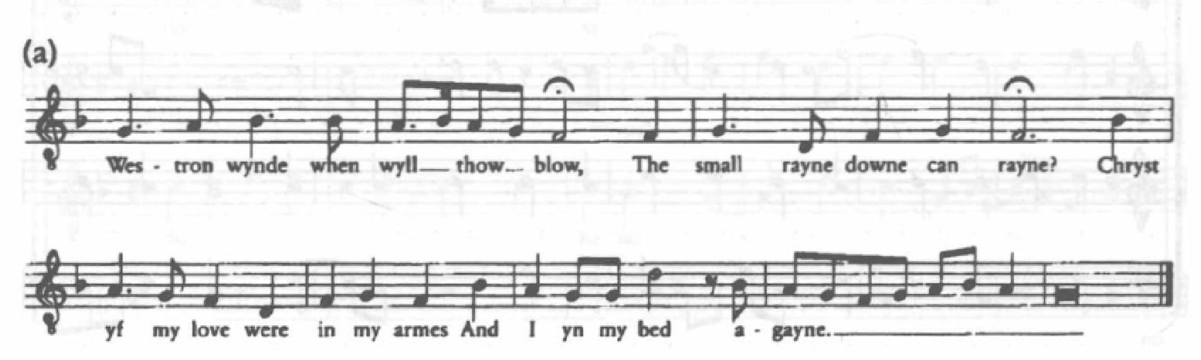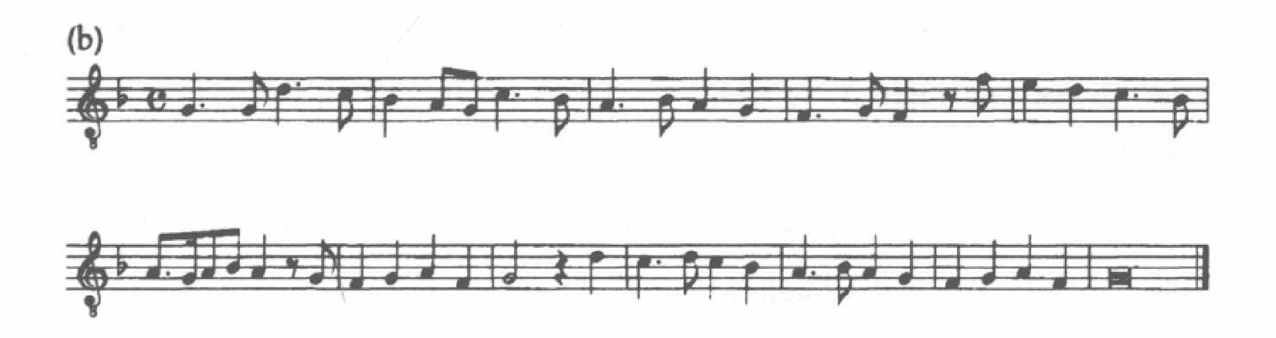


塔文纳的《西风弥撒曲》

欧洲大陆作曲家拥有“武装者弥撒曲”这一传统，与此相仿，十六世纪的英国作曲家也围绕着一首美妙歌曲——《西风》[*Westron Wynde*]发展出了一个微型传统。有三位作曲家——塔文纳、克里斯托弗·泰伊[Christopher Tye]（约1505—?1572）、约翰·谢泼德[John Sheppard]（约1515—1558/59）曾基于这个曲调写作弥撒曲，想来另外两位作曲家是受到了塔文纳弥撒曲的启发。

关于歌曲《西风》的来源，我们没有什么确凿的资料。或许它起初是一首单声歌曲，或许也曾被编配成复调歌曲。无论具体情况如何，总归有两个不同曲调具有这同一个标题（谱例34-5）：一个较短，幸存于十六世纪初的一份手抄本中，并伴随着一首四行诗；另一个较长，没有文本，我们只是通过这三部弥撒曲的定旋律声部而知道了它。

谱例34-5：《西风》：（a）较短的版本；（b）较长的版本





塔文纳使用了篇幅较长的那条旋律作为定旋律。在圣哉经（《谱例集》第81曲）中，这条旋律总计被听到了九次。图表34-1对它的出现情况进行了总结： 540

图表34-1：塔文纳《西风弥撒曲》圣哉经乐章中对《西风》旋律的九次陈述

陈述	小节数	所涉声部	声部数
1	1—23	最高声部	4
2（省略第3句）	24—38	最高声部	2
3	39—61	最高声部	4
4	62—84	支撑对位声部	3
5	85—107	低音声部	3
6	108—132	最高声部	4
7	133—155	最高声部	2/3
8	156—179	支撑对位声部	3
9	180—202	支撑对位声部	4

由于《西风》这个曲调本身在大体上是不变的，故而塔文纳主要是通过改变它的位置以及周围声部的状态来营造对比。他把这条旋律分配给了三个不同的声部（从未出现在中声部，如果要使用这个声部的音域，那就需要一个高至D音的移位），并持续变换着参与声部的身份和数量：依次观之，没有接连相同的陈述。实际上，圣哉经乐章（连同整部弥撒曲，因为其他乐章在结构上与此相仿）可被视为基于《西风》曲调的一大套变奏。

塔文纳的整体风格不同于《伊顿唱诗班谱本》中的作曲家风格。最醒目的

是，他已然抹平并简化了节奏的形态，有了较为轻松的气口，而不再有“呼吸急促”[hyperventilating]之感，由此使得旋律的写作开始具有了抒情如歌的气质。如果说有哪位英国作曲家显然更值得关注的话，那必定是塔文纳。

历经百年之久的英国定旋律弥撒曲传统，在费尔法克斯、塔文纳以及尼古拉斯·路德福德[Nicholas Ludford]的弥撒曲中走向了终结。若以十六世纪眼光，尤其是若斯坎、莫拉莱斯这代人的弥撒曲作为参考，会发现英国的弥撒曲传统非常不同于欧洲大陆。在大陆作曲家已然开始专注于仿作弥撒曲的创作时，费尔法克斯和塔文纳依然（几乎没有例外地）忠实于定旋律弥撒曲传统。在大陆作曲家已然自由地以世俗歌曲为范本来写作弥撒曲时，英国作曲家却依然从宗教作品中取材。虽然亨利八世统治的中后期见证了英国音乐家和大陆音乐家重新恢复了联系，但整合两种弥撒曲传统的机会随即被英国的宗教改革运动冲散。实际上，在宗教改革运动的影响下，基于常规弥撒曲的复调创作不仅不再能用于礼仪，而且显然存在政治问题了。

541

法伯顿和“斯古埃尔”备用曲调

当我们浏览十六世纪英国手抄本时，我们有可能会碰到某些作品被描述为“基于法伯顿”[upon the faburden]或“基于斯古埃尔”[upon the square]写成的情况。这些与众不同的英国作曲程序值得做一番简要叙述。

基于法伯顿

我们已见识过十四世纪末、十五世纪初的英国法伯顿如何允许三人一组的歌手为一个圣咏曲调简易地配上入时的复调。这种实践一直延续到了十六世纪，如伊拉斯谟的证词所说：“才情平庸之乐人，每逢过节必以法伯顿[*Fauburdum*]来胡乱作乐，非此不休。”[1]事实上，法伯顿式的歌唱方式直到1560年依然可闻。
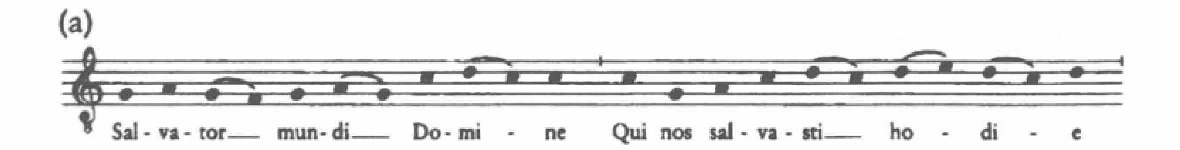
1. 转引自 Miller, “Erasumus on Music”, 339。

不过十六世纪还存在另一种法伯顿。今人会选取一个圣咏曲调，在其下方写作对位，随后把原来的圣咏曲调整个去除，用这个新创的对位曲调来作为定旋律。这种新式的“法伯顿”对位于是也成为了创作的基础（别忘了“法伯顿”一词既可以指即兴编创的过程，也可以具体指代圣咏下方那个声部）。虽然这种实践也被用于某些宗教声乐曲的创作，但它更多还是被管风琴师用来为赞美诗谱曲。

1520—1550年代的英国管风琴师以约翰·雷德福[John Redford]（可能死于1547年）为领袖，他是一名歌手、施赈官兼伦敦圣保罗主教座堂的管风琴师。谱例34-6给出了一首塞勒姆赞美诗《世界的救主》[*Salvator mundi domine*]——即罗马礼仪中的《来吧，圣灵》，参见《谱例集》第4曲——前两个乐句，雷德福在它下方所写的法伯顿，以及他基于这条对位旋律而作的《包含中声部的〈世界的救主〉》，对位旋律出现在了最低声部。雷德福的谱曲和这首赞美诗本身都在好几个方面具有重要性：一、伴随雷德福及其同时代人的出现，英国的礼仪性键盘音乐迎来了新的转折，虽然教堂管风琴师必定也在持续进行着以往的即兴实践，但如今他们开始“创作”[compose]并“记写”[notate]更具复杂性的音乐了。二、《包含中声部的〈世界的救主〉》中包含了模仿，因此它表明到了亨利八世统治后期，英国音乐已然开始吸收模仿的笔法。三、雷德福《救主》是所谓《马利纳唱本》[Mulliner Book]这份重要的英国键盘音乐文献的开篇第一首，这个唱本编纂于雷德福死后的一个代季中。[1]

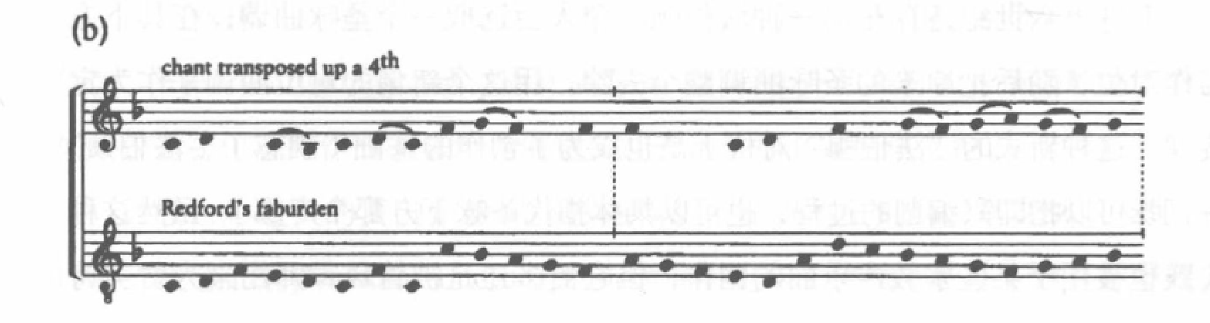
542

谱例34-6：（a）塞勒姆赞美诗《世界的救主》；（b）雷德福所作的法伯顿；（c）雷德福所作《包含中声部的〈世界的救主〉》
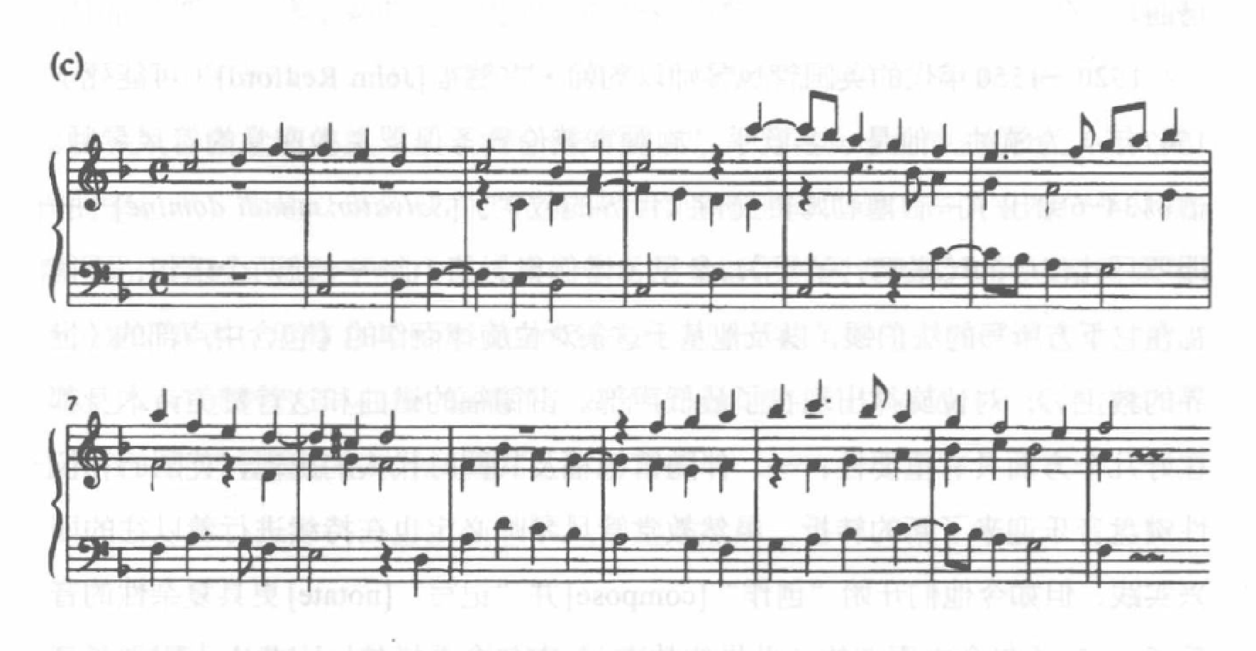


1. London, British Library, Add. MS 30513.

(b)



(c)



基于“斯古埃尔”备用曲调
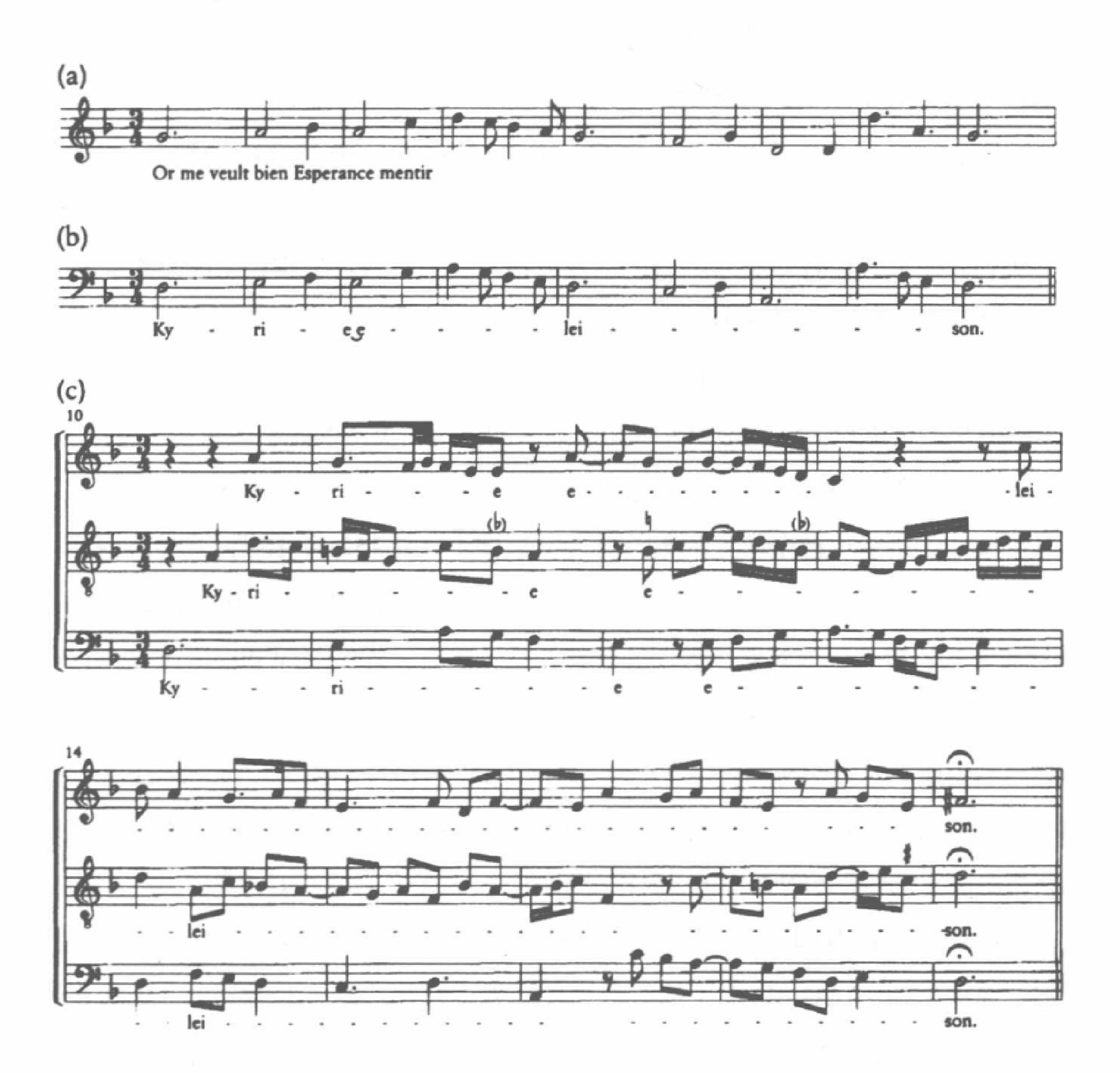
斯古埃尔[squares]要更显神秘一些。它们似乎原本是以定量时值记谱[notated in mensural fashion]的单声旋律，被抄写在汇集此类曲调的曲集（或礼仪书）之中，随后被用作礼仪性作品的定旋律，往往是在敬奉圣母的弥撒曲中。因而就此看来，它们似乎是被当成了素歌之外的备用性定旋律曲库。某些这样的旋律已经被辨明了身份，它们是从复调作品中提取出来的声部。

543 尼古拉斯·路德福德[Nicholas Ludford]（约1485—?1557）就是采用过斯古埃尔作为定旋律写作的作曲家之一，其职业生涯中的大部分时间是供职于西敏寺圣斯蒂凡礼拜堂[St. Stephen's]，以及亨利八世的私人礼拜堂。在现存十四部路德福德的弥撒曲（他是这一时期英国最多产的弥撒作曲家）中，有七首供替换使用的系列圣母弥撒曲[Lady Masses]，每日一首用于敬奉圣母的弥撒仪式。对于每一首，路德福德都设定了五个常规弥撒乐章（包含一个复调的慈悲经乐

章），以及来自专用弥撒的“哈利路亚”和继叙咏。常规弥撒乐章是基于斯古埃尔备用曲调写成的，而专用弥撒乐章则是基于相应的素歌曲调。

我们可以在《礼拜三弥撒曲》[*Missa Feria iii*]中看出斯古埃尔曲调的运作情况。谱例34-7给出了（a）斯古埃尔曲调的开头，取自《梅隆尚松集》中一首作者不明的歌曲——《我愿死去》[*Or me veult bien Esperance mentir*]的支撑声部；（b）作为慈悲经开篇被配上了祈祷词，以单声形式演唱；（c）路德福德为该曲调谱写的复调：

谱例34-7：（a）《我愿死去》的支撑声部，第1—9小节（照搬原始音高）；（b）慈悲经乐章开篇的祈祷词；（c）路德福德谱曲的复调慈悲经，第10—18小节



路德福德将这首斯古埃尔曲调放在了最低声部，并对它做了自由的装饰。在接下来唱到“基督”一节时，他从“上主”第一节所引曲调的中断处（即原尚松曲调的第10小节处）继续引述。每个常规弥撒乐章都以这同一支曲调为定旋律。

英国的宗教改革

在某些方面，英国的宗教改革遵循了早先已在大陆确立的模式。罗马在精神层面上威信尽失的这一事实，在英国人眼中比在任何其他人眼中都更明显，圣保罗的教长直接以“娼妇”来称呼罗马。此外，教皇制度的腐败以及对于财富的贪婪，也使它被视为了榨取国家财政的漏斗。实际上，英国意识到了它正在遭受着相对于罗马的“外贸逆差”，这激起了英国对教皇制度的第一轮攻击：1532年，国会起草的《初年收入法案》[Bill of Annates]在序文中提到，自1486年以来，英国圣职人员已经以“初年收入税”[annate taxes]（圣职人员新获圣俸时缴纳）的形式被教皇赚取了约十六万英镑。英国的教会机构也未能免遭非议，当一个西敏寺主教悠哉地享受着超过四千英镑的年收入而没有圣俸可领的乡村神父却穷困潦倒之时，又怎能平息得了那沸沸扬扬的非议之声呢？

但是，英国和大陆的宗教改革又有显著的区别：英国的宗教改革较少受到教义和神学信仰的驱动（而路德和加尔文领导的运动恰被这样的驱动力所塑形），而更多是受制于纯粹个人化的政治行为。事实上，在1521年10月，在教皇利奥十世驱逐路德一年多时曾授予英王亨利“（天主教）信仰守护者”[defender of the faith]称号，以表彰他对路德教派的愤怒抵抗。威廉·廷代尔[William Tyndale]英译的《新约》（印刷于德国）在1526年传到英国时，不得不以“黑市交易”的方式售卖传播。只是渐渐地，当亨利国王出于政治和个人立场与罗马决裂之后，变革教义才成了当前的急要事务。甚至即便此时，英国的宗教改革在神学上相比路德教派而言仍然是相对保守的，而相对于加尔文教派而言简直就像是没有改革。

我们可以把英国新教会的发展历程划分为以下几个阶段：亨利为了与安妮·博林结婚（1533年1月）而公然与罗马教会对抗；两个月后的《上诉法案》[Act of Apppeals]使英国脱离了罗马教会的权限范围，托马斯·克兰默受封为首

任信奉新教的坎特伯雷大主教；1534年11月的《至尊法案》承认亨利是英国教会的“最高首领”；第一（1549年1月）、第二（1552年3月）项《统一法案》[Acts of Uniformity]确立并修订了整个教会礼仪只用英语这一制度，并钦定使用《公祷书》[*Book of Common Prayer*]。

伴随第二项《统一法案》的推行，英国的信仰转型在本质上已经完成。新礼仪肃清了教皇制度的残余成分。虽然爱德华六世那同父异母的姐姐、亦即他的王位继承人玛丽（亨利与阿拉贡的凯瑟琳所生）依旧笃信天主教，并在1553—1558年间恢复了英国的天主教信仰，但她的后继者——同父异母的妹妹伊丽莎白一世（亨利与安妮·博林所生）却是新教徒，她又重新推行了新教，这种局面一直维持到1603年都铎王朝的结束。

545

安立甘教会的音乐

宗教改革运动急剧删减了音乐在礼仪中的使用。新的安立甘教会[Anglican Church]对音乐的需求不那么高。此外，所用音乐必须采用英语文本。1548年4月15日，一封出自林肯主教座堂的禁令写道：

> 唱诗班自此禁止以赞颂圣母或其他圣人之名义演唱或念诵赞美歌，惟有上帝值得赞颂，且只能歌唱非拉丁语文本；凡涉基督教信仰之文本，尽须译作英语，为单个音节配以简明音符，惟此方宜，概莫能外。[1]

而诸如塔文纳弥撒曲和《伊顿唱诗班谱本》中那种华丽的交替圣母经等音乐，如今将让位于为英语文本谱写的简易歌曲。

在1536—1540年间，作为宗教改革进程的一部分，有八百所修道院被解散（随后是1548年的教堂联合会）。由此葬送了许多高质量的唱诗班，去除了主教座堂和教区教堂作为出产礼仪音乐的中心这一地位（塔文纳的境况即为明证），

1. 转引自Le Huray, *Music and the Reformation in England,* 9。

其他一些机构（包括王室礼拜堂）则要仰仗于王室甚至是私人府邸的垂青。于是，十六世纪最伟大的作曲家——托马斯·塔利斯[Thomas Tallis]在沃尔瑟姆圣十字修道院[Abbey of Waltham Holy Cross]于1540年解散时，动身前往了坎特伯雷主教座堂，随后又去了王室礼拜堂。这一中心转移也影响到了唱诗班的构成，虽然过去允许一些未入圣职的普通歌手参与，但如今他们成了必不可少的人选了。

然而，为拉丁语文本谱曲的创作实践并没有被完全抛弃。毕竟，贵族中依然有少数天主教徒，而那些依然效忠于罗马的人则被允许在自己家中举行礼拜仪式并演奏相应的音乐。我们在第四十章将会看到，威廉·伯德正是出于这种意图写出了最伟大的作品。

单声曲调

有两卷用于安立甘教会的单声曲集最为醒目，这既是因为它们具有历史价值，也是因为它们对当时及后世的教会音乐产生过影响。

约翰·默贝克的《公祷书笔记》。托马斯·克兰默的《公祷书》——即新礼仪所用的官方祈祷书——包含了一些标示何时何处起唱的红色标记，但没有提供音乐本身。约翰·默贝克[John Merbeck]（约1505—约1585）弥补了这一缺失，他在1550年出版了他的《公祷书笔记》。

546

默贝克在1543年时曾因对加尔文教派表示亲近而被捕，后被亨利八世赐以缓刑。他希望自己的书供教区教堂使用，并为新礼仪中的三次日常功课——晨祷、圣餐、晚祷——提供了音乐。其中某些音乐是他从塞勒姆圣咏中选取的，某些旋律是他自己写的。不论哪种情况，这些音乐都采用了简单的音节式配曲方式，完全符合克兰默对音乐所持的实用性主张。此外，他使用了一种"图形式音符"来记谱[shape-note notation]，用以表示四种必备的时值长度（图34-1）。默贝克的曲集寿命不长，1552年第二项《统一法案》对教会礼仪的修整，使他的曲集惨遭废弃。

斯腾霍尔德和霍普金斯的诗篇集。如我们在第三十三章所注意到的那样，对于诗篇的韵文化翻译（同时也伴随着旋律上的调整）在大陆的宗教改革者的事业进程中扮演了重要角色。这在英国的新教崇拜中也占有主流地位。

In this booke
is conteyned so muche of the Order
of Commō prayer as is to be song in
Churches: wherin
are vsed only these
iiii. sortes of notes,
The first note is a strene note and is
a breue. The second a square note,
and is a semy breue. The iii. a pycke
and is a mynymme. And when there is a
prycke by the square note, that prycke
is halfe as muche as the note
that goeth before it. The
iiii. is a close, and is
only vsed at ye end
of a verse.

图34-1　默贝克《公祷书笔记》中所用的图形音符记谱法，1550年

最早用于新的安立甘教会的诗篇集是迈尔斯·科弗代尔[Miles Coverdale]的《古斯特里诗篇和圣灵歌曲》[*Goostly psalms and spiritual songes*]，出版于1535年前后，在一年之内就惨遭焚毁，因为里面有严重的路德教倾向。斯腾霍尔德和霍普金斯的诗篇集（图34-2）则交了好运，与《日内文韵文诗篇》相似，它的来源也非常复杂。在1548或1549年，“国王陛下的礼服侍从官”托马斯·斯腾霍尔德[Thomas Sternhold]发行了他的包含十九首诗篇但不带音乐的集子。1549年斯腾霍尔德死后，约翰·霍普金斯[John Hopkins]对这份出版物进行了扩展（仍不含音乐），这份出版物在若干次重印的过程中持续进行增订。第一个包含音乐的版本（作曲家身份未知）在1556年出版于日内瓦——许多英国新教的领袖人物在天主教徒玛丽女王统治期间流亡于此。它的完整版本最终在1562年由约翰·戴[John Day]出版于伦敦，题为《以英文韵律呈现的五十一首大卫诗篇》[*One and fiftie psalmes of Davd in Englishe metre*]（包含四十八首为诗篇和十八首赞美诗而作的音乐），此时这里又是新教的天下了。

547

斯腾霍尔德和霍普金斯的诗篇集获得了极致的权威性，它在下一个世纪的印刷量达到了近乎五百个版本。当朝圣者们1620年抵达美洲时所唱的就是这个唱本集里的曲目。

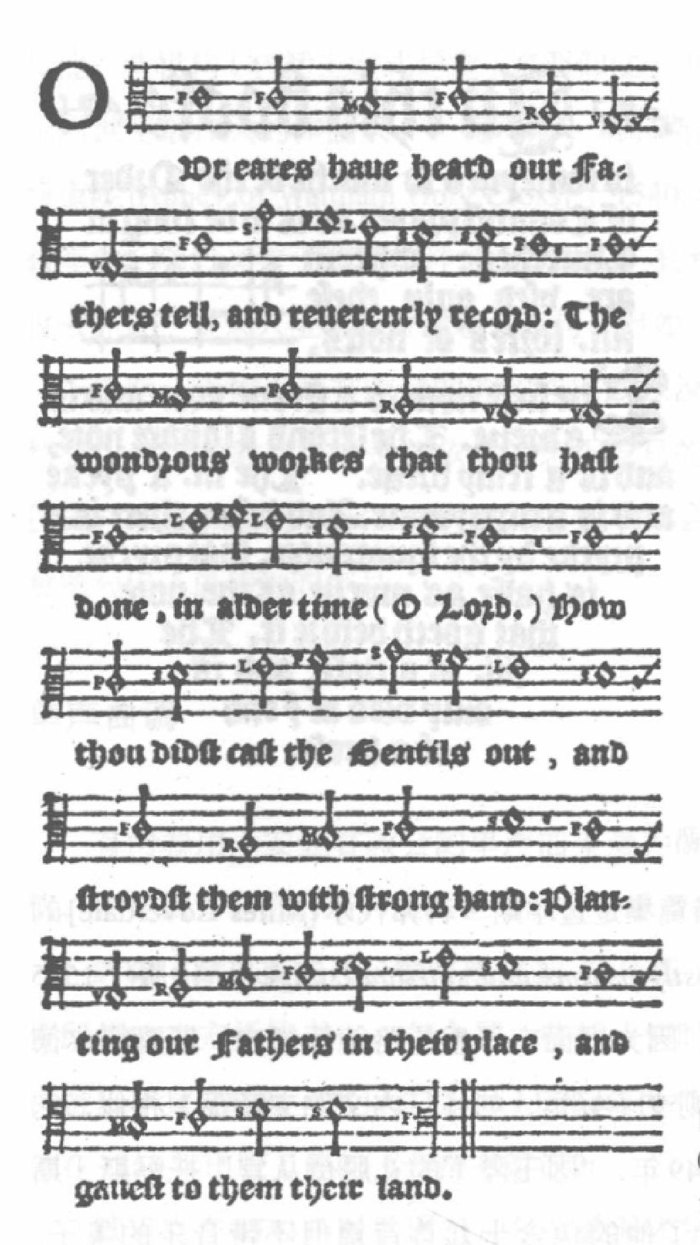


图34-2 斯腾霍尔德和霍普金斯的《诗篇》(1569)中的一个页面，显示了记写在音符旁边以标示唱名的字母

复调

在亨利后期和爱德华时期，适用于安立甘教会礼仪的复调在风格上非常多变，既有音对音式的简易和声织体，也有大陆经文歌中常见的那种更为精致的对位风格。这两方面的例子都可见于所谓的《万利分谱唱本》[Wanley partbooks]，
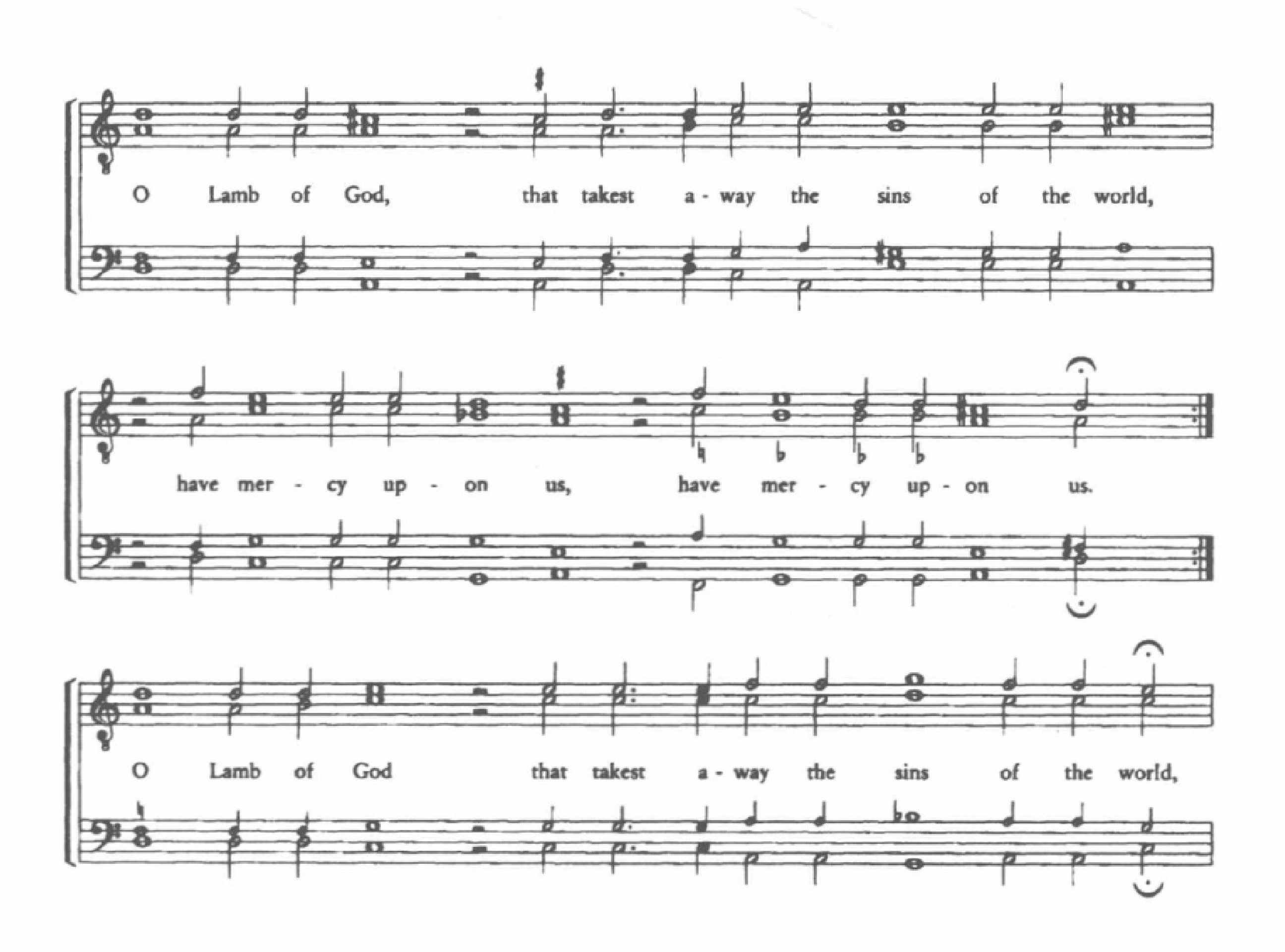
548

这是四册一套的手抄本（支撑声部的分谱不幸遗失），可能是供爱德华六世短暂统治期间伦敦的教区教堂使用的，这也是宗教改革早期最重要的复调文献了。[1]

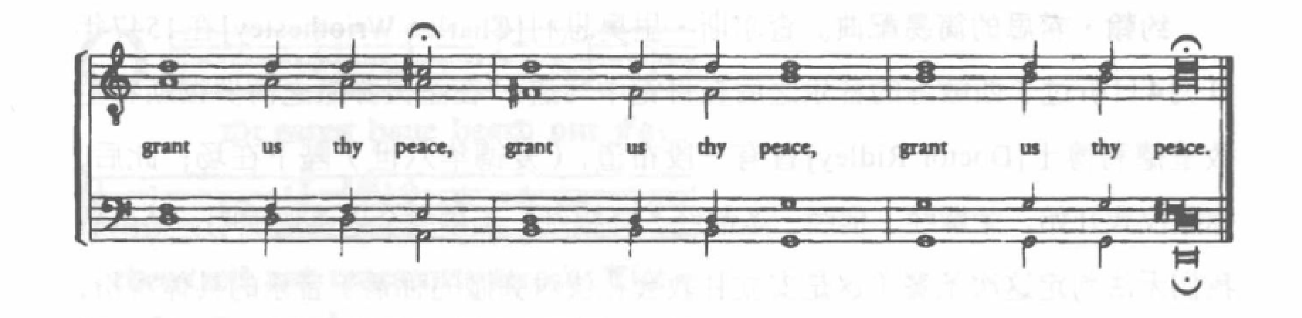
1. Oxford, Bodleian Library, MSS Mus. Sch. e. 420—422.

约翰·希思的简易配曲。查尔斯·里奥思利[Charles Wriothesley]在1547年11月4日听过了西敏寺的音乐之后在日记中写道："在圣灵弥撒之前罗彻斯特主教里德利博士[Doctor Ridley]曾有一段布道，（爱德华六世）陛下在场；此后，弥撒仪式开始，荣耀经、信经、圣哉经、降福经、羔羊经全以英语演唱。"[1]虽然我们无法判定这次圣餐（这是安立甘教会礼仪对弥撒的称谓）音乐的具体身份，但它在音乐风格上应该与约翰·希思[John Heath]（活跃于1550年）的谱曲相类似。希思的谱曲有被《万利分谱唱本》收录。谱例34-8完整给出了希思所作的羔羊经，在此是用英语译作了《上帝的羔羊》[O Lamb of God]（沿用了《公祷书》里的译法）：

谱例34-8：希思《上帝的羔羊》[2]



1. 转引自Wrightson, *The Wanley Manuscripts,* 1: xi。
2. 遗失的支撑声部已由莱特森[Wrightson]补写，*The Wanley Manuscripts*, 1: 15。



549 前文曾提到瓦尔特为路德教众赞歌旋律配和声，或是古迪梅尔对日内瓦韵文诗篇进行简易谱曲的做法，在此我们看到了它们在英国的对等物。不过希思的谱曲既没有在任何一个声部使用既在曲调，也没有邀请会众参与歌唱——无论是在教堂还是在家里。

泰伊的经文歌式配曲。十七世纪的古文物学家、爱乐者——安东尼·伍德[Anthony Wood]为我们讲述了一则关于克里斯托弗·泰伊[Christopher Tye]的美妙传闻：

> 泰伊博士生性易怒且幽默，晚年尤然。偶时，他在（伊丽莎白）女王礼拜堂演奏管风琴，所奏音乐众多，却罕有美妙可听者。女王会遣教堂司事告诉他"没弹在调上"，教堂司事于是对他耳语道："陛下没听出调来。"[1]

《上主，请让你的仆人平静离开》[*Lord, let thy servant now depart in peace*]（《谱例集》第82曲）的文本译自《新约》中的《永别》[*Nunc dimittis*]，被称为西米恩颂歌[Canticle of Simeon]（《路加福音书》2: 29—32）。在天主教堂里，它是晚经音乐的一部分，而在新的安立甘教会礼仪中，它却用于晚祷[Evensong]之中。由于这个译本与《公祷书》里的相应篇章并不精确对应，故而泰伊作品的创作时间必定早于它的出版时间（1549）。

泰伊的谱曲中有对模仿手法的自由运用，这一点值得注意。实际上，几乎每个乐句都以四个声部的模仿开始，其中有一处甚至用到了"声部结对"的模仿（第25—29小节）。泰伊的作品因而显示了十六世纪第三代季中渐渐发生于英

1. 转引自*New Grove*, 19: 298。

国礼仪性复调中的一种风格转变。伊顿唱诗班谱本中那非模仿性的绚丽风格已成过去，模仿性的尼德兰经文歌风格的影响越发明显。然而泰伊的作品仍然止步于下述一种状态：它缺少贡贝尔-维拉尔特那种气息悠长的风格，每个乐句都是完满终止，没有尼德兰音乐中那种规避终止式的交互锁合式乐句；此外，为了迎合宗教改革者提倡的风格偏好，泰伊主要采用了音节式的配曲方式。由此可见，其中那区别于欧洲大陆的英国属性依然明显。我们必须等到在第四十章讨论威廉·伯德和托马斯·塔利斯的拉丁语经文歌时，才能看到英国风格和大陆风格的调和状态。

第六部分　1550—1600年代

第三十五章
音乐理论

在音乐理论方面，十六世纪中叶是一个令人兴奋的时期。这时有新的观念出现，尤其在意大利以及其他受人文主义思想主导的地方。本章将聚焦于三位理论家以及他们那些最广为人知的观念：格拉里安与调式体系，维琴蒂诺与变音手法，扎里诺与对位法。格拉里安和和维琴蒂诺将被作为跳板去论述某些当时热门的音乐分析议题以及杰苏阿尔多的音乐。 555

格拉里安与调式体系

海因里希·格拉里安[Heinrich Glarean]（图35-1）在1488年出生于瑞士的格拉鲁斯[Glarus]。这位饱学之士曾深深浸淫于十六世纪初期席卷北欧的人文主义思潮，并在1520年代为格里高利圣咏辩护，抵制欲以世俗音乐代替圣咏的新教改革者，在1546编订出版了波埃修斯的名著《论音乐》[*De musica,*]，并在1558年瑞士学校课程体系的认定中扮演了重要角色。他逝世于1563年。 556

《十二调式》

格拉里安对音乐理论的最大贡献是他的《十二调式》[*Dodecachordon*]（字面意思为“十二弦系”）理论，1547年出版于巴塞尔，其中他公开提出了新的调式体系。它在以*d*、*e*、*f*、*g*为结音的传统教会八调式基础上增加了四种：即结



图35-1　小汉斯·荷尔拜因[Hans Holbein]所绘的格拉里安肖像（巴塞尔公共艺术特藏部，铜版画陈列馆）

束于*a*音的爱奥利亚[Aeolian]和副爱奥利亚[Hypoaeolian]调式（第九、十调式），以及结束于*c*音的伊奥尼亚[Ionian]和副伊奥尼亚[Hypoionian]调式（第十一、十二调式）。（在此不妨回想一下在八调式体系中结束于*c*音的旋律被归入了副利迪亚调式，而结束于*a*音的调式则属于副多利亚调式〈若使用自然的*b*音〉或副弗里几亚调式〈若使用降低的*b*音〉。）

格拉里安本人承认，他并不是最早提出十二调式体系的人。实际上，他把自己的理论体系视为了一种“重建”，其中融入了他在人文主义兴趣指引下钻研古代所得的观念，以及大体上已被遗忘了的中世纪观念。他的贡献因而在于整合了存在于不同精神世界的理念，并从中建构出了一个逻辑化的理论体系，并将这个理论体系应用于当时的音乐实践之中。

格拉里安的十二调式体系引发了多种回应。一方面，扎里诺将之应用在了自己发表于1571年的《和声规范》[*Dimostrationi harmoniche*]中，尽管其中不

曾提及格拉里安的名字，而且还改变了调式的排序体系。此外，还有一些键盘作曲家（尤其在意大利）写了许多十二首一套的定调前奏曲和利切卡尔，遍用了格拉里安归纳的十二调式，而法国作曲家克劳德·勒热纳[Claude le Jeune]谱写了以相同方式排序的两套声乐作品。而另一方面，拉索和帕莱斯特里纳在以成套的调式写作时仍倾向于维持八调式体系。实际上，十六世纪下半叶的音乐家知晓两种调式体系：一是几个世纪以来被教会认可的传统体系，二是受人文主义思潮驱动而形成的新体系。

《十二调式》的价值还体现在其他方面。格拉里安为我们提供了关于同时代作曲家的丰富传记史料，还有一个包含了至少一百二十首作品的曲集，其中涉及若斯坎、奥布雷赫特、伊萨克甚至（更早一些的）奥克冈等。他的《十二调式》堪称自十六世纪中叶以来陆续出现的一系列音乐理论著作中（多由人文主义思潮所催生）的第一部真正的里程碑之作。

调式与复调的问题
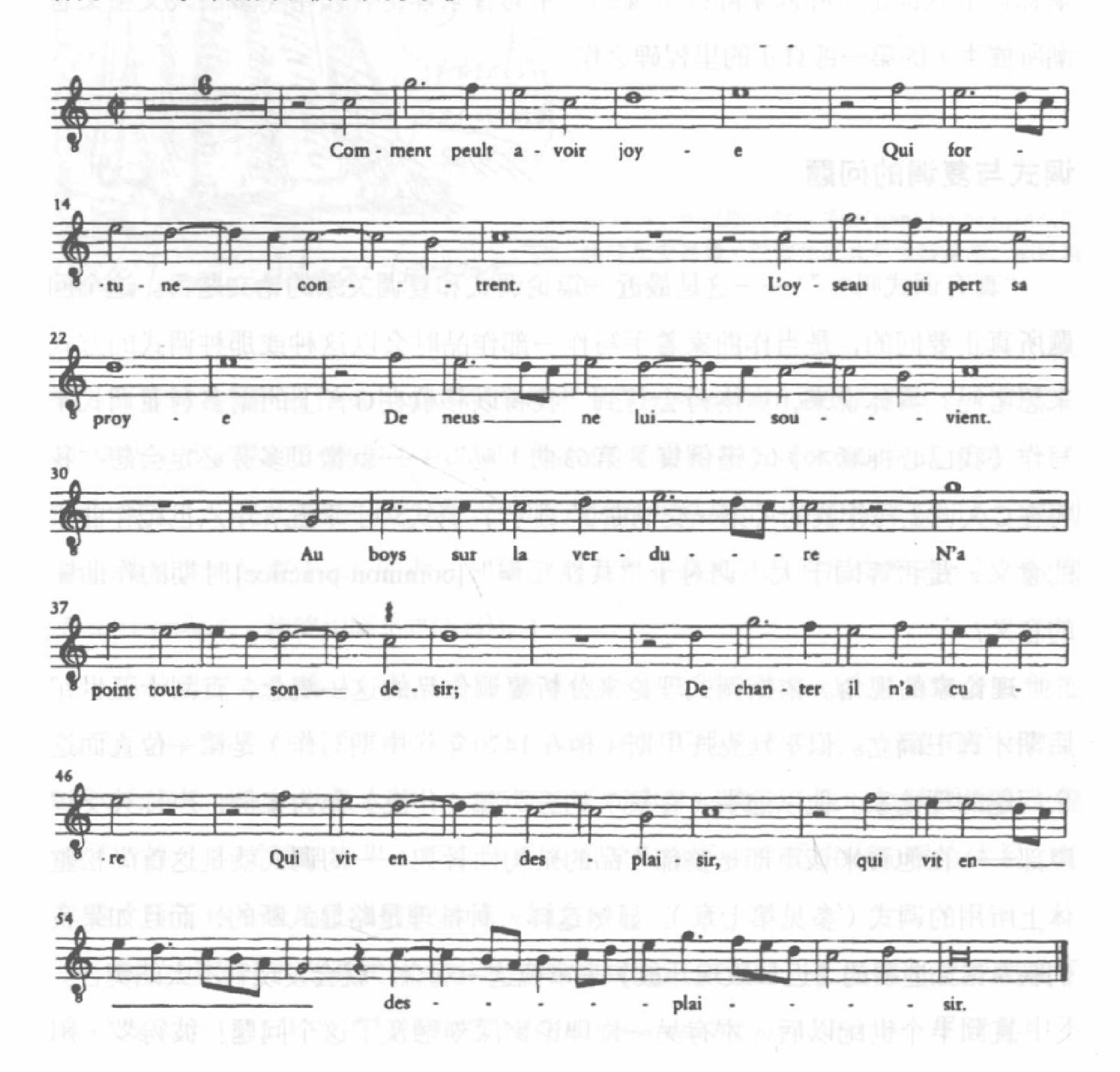
“真有调式吗？”——这是最近一篇论调式和复调关系的论文题目。这个问题所真正要问的，是当作曲家着手写作一部作品时会以这种或那种调式的方式来思考吗？具体说来，克洛丹会想到“我将以移植在G音上的副多利亚调式来写作《我已心神麻木》(《谱例集》第63曲）吗”——就像贝多芬必定会想“我将在C大调上写作我的《第一交响曲》”那样？调式对于十五、十六世纪作曲家的意义，是否等同于大小调对于“共性写作”[common-practice]时期的作曲家的意义？ 557

理论家的视角。依据调式理论来分析复调作品的这一观念，直到十五世纪后期才真正确立。似乎廷克托里斯（他在1470年代中期写作）是第一位直面这个问题的理论家。他以迪费（存疑）的三声部《仆役》作为案例，声称其支撑声部——在他看来该声部是整部作品的结构性骨架——的调式就是这首尚松整体上所用的调式（参见第七章）。显然这样一种推理是略显武断的，而且如果我们联系诸如迪费的《近日玫瑰开放》来审视这一观念，就会发现它不太能契合。

直到半个世纪以后，才有另一位理论家深刻触及了这个问题：彼得罗·阿

伦1525年发表于威尼斯的《论各调式音型化歌曲的种类与识别》[*Trattato della natura et cognizione di tutti gli tuoni di canto figurato*]。实际上，阿伦有点“走火入魔”了。他合并了彼得鲁奇和安蒂科两人的出版物，并将支撑声部的调式判定为整个作品的调式（除非在另一个声部有既在的圣咏旋律），阿伦指示歌手们“应能判断”七十多部作品的“调”[tone]。有时，阿伦的判断会让我们感到迷惑。例如，他曾刨问中世纪调式理论——这种调式理论允许一个调式有一个“准结音”[pseudo-final]，称之为“差异点”[*differentia*]——的优点，并把若斯坎《何以为乐》[*Comment peult avoir joye*]（谱例35-1）的支撑声部判定为第七调式（混合利迪亚调式），而非似乎更合宜的第六调式（C音上的副利迪亚调式）。

谱例35-1：若斯坎《何以为乐》



格拉里安捡起了音乐分析道路上的这支火炬，将它带入了他新提出的十二调式体系中。结束于c音的调式如今有了自己的正副调式，格拉里安在《十二调式》中收录了若斯坎这部作品，连同《耶稣，大卫之子》[*O Jesu fili David*]的文本，并将若斯坎此曲归为了第十二调式。 558
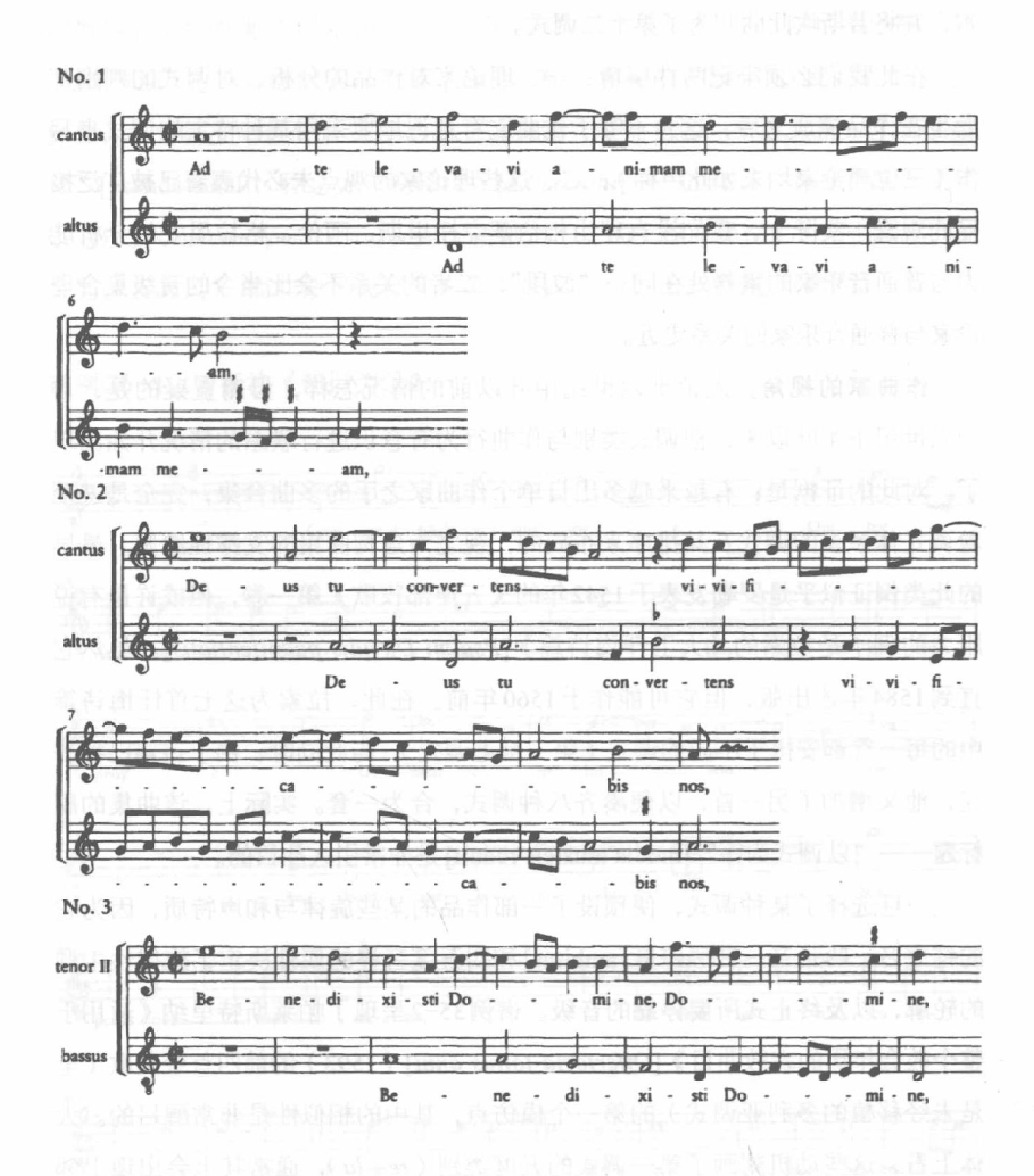
在此我们必须牢记两件事情：一、理论家对作品的分析、对调式的判别都发生在作品完成之后，这并不等于作曲家有意识地要采用某种特定的调式来写作（三位理论家均未如此声称）；二、这些理论家的观点未必代表着已被广泛接受的观念。实际上，我们没有理由相信廷克托里斯、阿伦、格拉里安的分析能力与普通音乐家的素养处在同一"波段"，二者的关系不会比当今的音级集合理论家与普通音乐家的关系更近。

作曲家的视角。无论十六世纪中叶以前的情况怎样，毋庸置疑的是，自十六世纪下半叶以来，把调式类别与作曲行为有意识进行联系的情况开始出现了。对此的证据是：有越来越多出自单个作曲家之手的多曲合集，完全是遵照着调式体系里的调式及其排序来布局的，视之为建构曲集的支撑性原则。最早的此类例证似乎是罗勒发表于1542年的《五声部牧歌》第一卷，但或许最有说服力的例子是拉索的《大卫忏悔诗篇》[*Psalmi Davidis poenitentialis*]，虽然它直到1584年才出版，但它可能作于1560年前。在此，拉索为这七首忏悔诗篇中的每一首都安排了不同的调式（第一至七调式），与此同时，由于诗篇已被谱完，他又增加了另一首，以便凑齐八种调式，合为一套。实际上，该曲集的副标题——"以调式为序"[modis musicis reddit]是非常引人注目的。

一旦选择了某种调式，便预设了一部作品的某些旋律与和声特质，因为它的结束音、吟诵音、音级跨度[ambitus]和四五度音程的属性决定了旋律性主题的轮廓，以及终止式所要停靠的音级。谱例35-2呈现了帕莱斯特里纳《适用于整个教会年历的宗教曲目》[*Offertoria totius anni*]（1593）的前四首经文歌（全是未经移植的多利亚调式）的第一个模仿点，其中的相似性是非常醒目的。大体上看，这些动机刻画了第一调式的五度类别（*re—la*），通常其上会出现上邻音——降B（高于"*la*"则唱作"*fa*"）。终止式具有一致性：它们强调的是D音和A音，即结束音和吟诵音。实际上无须等到十六世纪下半叶才发现调式对于旋律轮廓和收束性音级的明确影响。迪费的世俗歌曲的旋律和若斯坎弥撒曲的
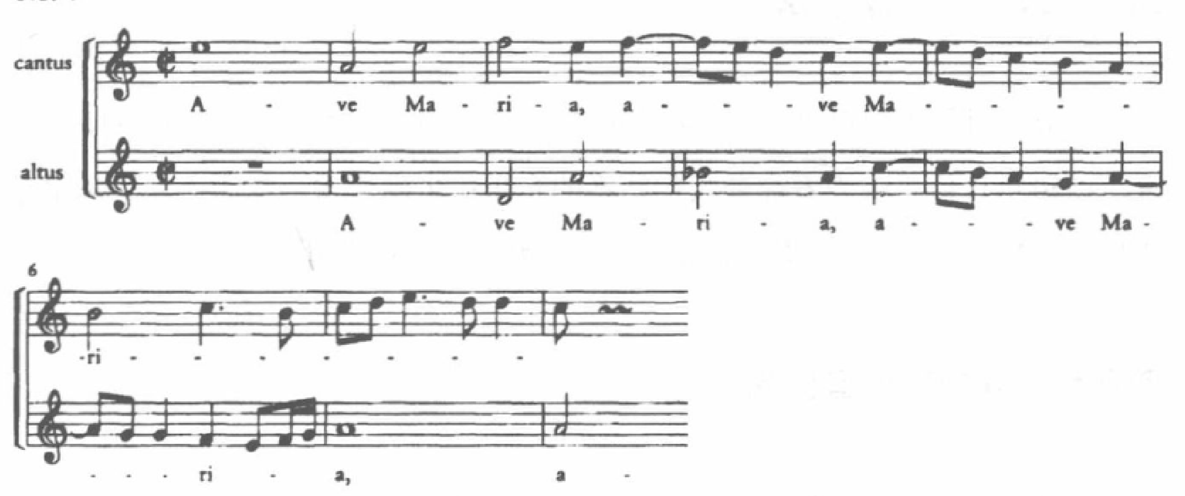
终止模式都已同等程度地暗示出了调式的影响。

谱例35-2：帕莱斯特里纳《适于整个教会年历的宗教曲目》，第1—4首[1]



1. 转自 Powers, "Modal Representation in Polyphonic Offertories", 79。


No. 4



调式的气质问题

560

说每种调式都拥有一种特殊的表情品质，这种观念的源头可回溯至古希腊。而且尽管这一观念在中世纪并未完全绝灭，但它在临近十五世纪末时却在新的兴趣驱使下重新振作起来，因为音乐理论家开始急切地迷恋古代事物了。

扎里诺在《和声规范》中对多利亚调式的表情品质描述如下："第一调式在情感效应上介乎悲喜之间……其本性虔敬而忠诚，略带感伤；故运用该调时，当配以庄严、崇高、启迪熏陶之词句。"[1]

然而，关于表情品质并没有一致的看法。实际上，四位理论家分别对多利亚调式的气质做出了不同的描述：伽弗里乌斯认为它"恒定而严厉"(1518)，阿伦认为它"幸福而愉悦"(1525)，格拉里安认为它"肃穆、谨慎、高贵、节制"(1547)，芬克认为它"令人消沉，能缓解忧虑哀伤"(1556)。另一方面，学者们对于弗里几亚调式的看法却近乎一致：它能激起愤恨情绪，因而适于表现战争。最终，每种调式拥有各自的表情品质的这一观念也被移植到了各种大小调上，并一直持续到了十九世纪初期。

1. 转引自 Cohen, *On the Modes*, 58。
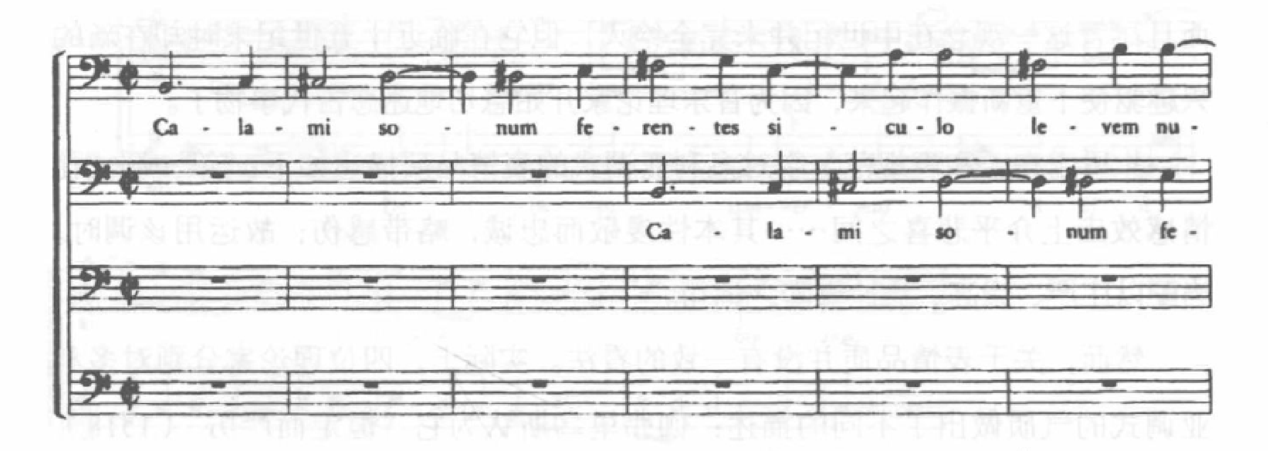
维琴蒂诺与变音手法
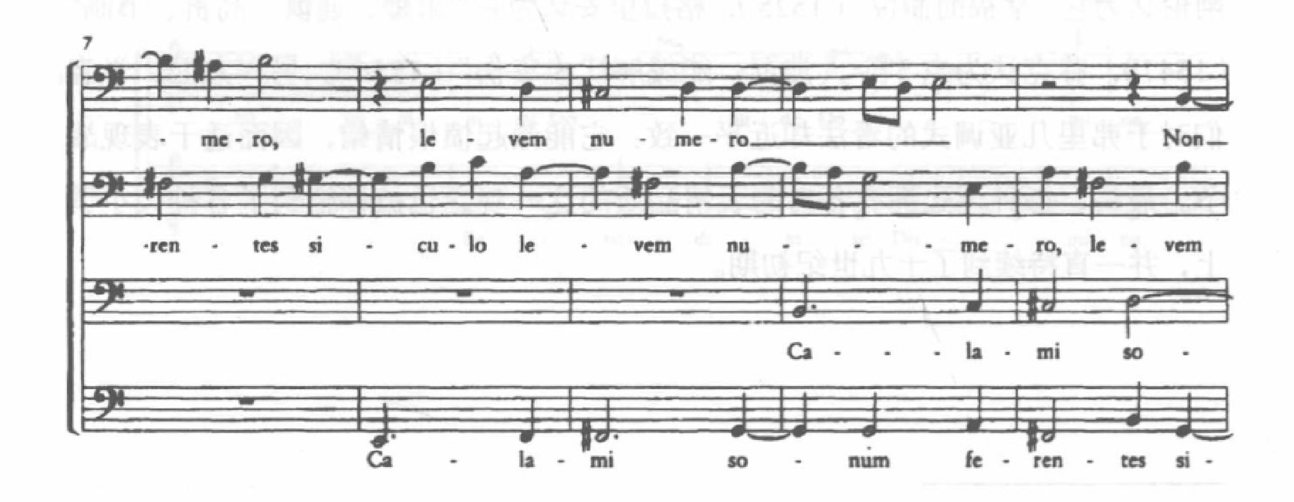
对于习惯了诸如贡贝尔、莫拉莱斯等的调式纯正性的十六世纪中叶听众而言，1550年代似乎代表着往昔人们熟悉的音乐正走向衰竭。在为之注入能量以使其振作的一些作品中，有两部是出自罗勒和年轻的拉索之手。
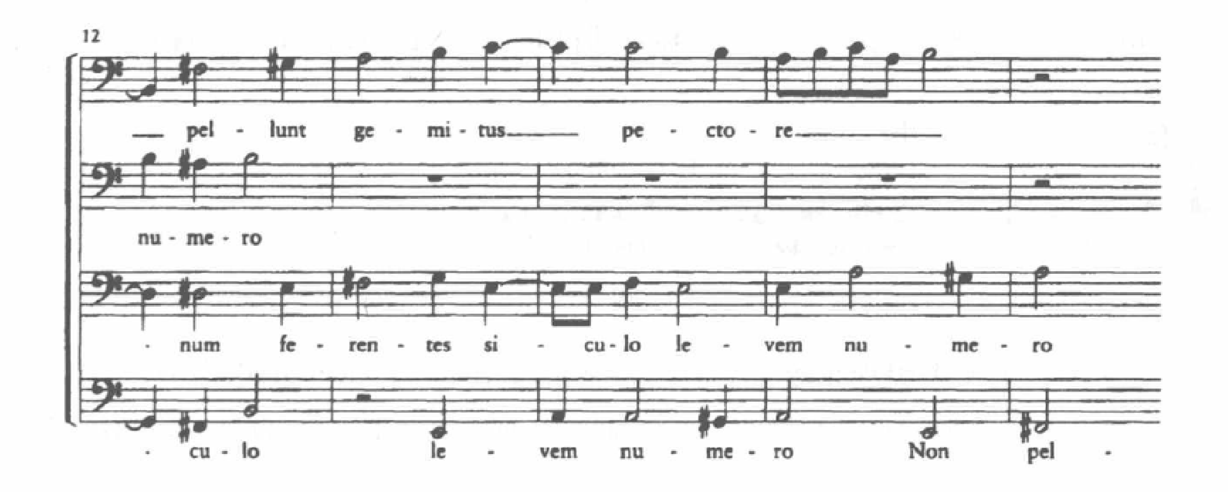
罗勒和拉索的变化音作品

谱例35-3给出了罗勒经文歌《吹奏西西里歌谣的笛声》[*Calami sonum ferentes*]的开头部分，这是一首牧歌式的经文歌，1555年由苏萨托出版于安特卫普，用今天的话说，它的开头几小节里充满了变化音：

谱例35-3：罗勒《吹奏西西里歌谣的笛声》，第1—16小节







拉索对这一喧闹景观作出的贡献是他的《西比拉预言》[*Prophetiae sibyllarum*]，十二首合为一套的经文歌，大约作于1560年前。（每首经文歌代表了西比拉的一个预言，西比拉是一位神秘人物，米开朗基罗在西斯廷礼拜堂天顶画中曾有描绘。）《谱例集》第83曲完整给出了这部作品的开场曲。 561

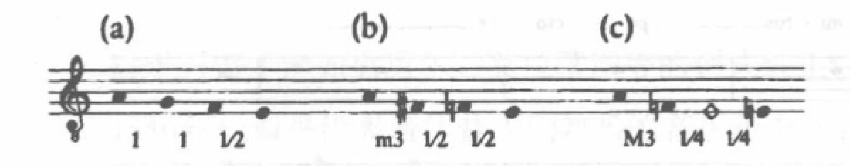
在此也包含着浓重的变化音，其文本（或许由拉索自作）自身也意在提醒我们注意："此复调歌曲在支撑声部中包含变音，其中，十二位女巫在以无畏之口唱出救赎之秘。"[1]仅在开头的九个小节里，拉索便用足了全部十二个半音，包括建立在十个不同根音上的三和弦，其中六个完全位于混合利迪亚调式（熟知传统调式类别的音乐家会将该作品归于此调式）之外。实际上在某些段落中，我们会完全迷失调式的方向。

是什么导致了变音笔法的突然出现？有两个趋势培育了这一倾向，两种趋势都受人文主义者的探寻精神所驱动：一、如我们在第二十六章所见，音级范围在十六世纪第二代季已然发生了普遍性的拓展，这一发展得益于维拉尔特在《酒醉者何不可为》中运用了包含等音的五度循环链条。二、对古希腊音乐理论的迷恋诱使一些音乐家试验了古代的音列类别[*genera*]，这是希腊人对其音调世界加以排序后形成的一个分类体系。这些音列类别（如我们所称呼的那样）由三种四音列[tetrachords]构成，涉及了不同的全音、半音、四分音[quarter tones]的排列方式（谱例35-4）：

---

1. 转引自Bergquist, "The Poems of Lasso's *Prophetiae Sibyllarum*"，533。

谱例35-4：古希腊音列类别：(a)自然音列；(b)变化音列；(c)微分音列



562 而且，正是在杰出理论家尼古拉·维琴蒂诺[Nicola Vicentino]（1511—约1576）的作品中，音级的扩展趋势与古希腊的音列类别发生了最可称道的结合。

维琴蒂诺的《古代音乐》

维琴蒂诺（图35-2）在其职业生涯中最多产的年代里，曾作为其赞助人——红衣主教伊波利托二世·埃斯特[Cardinal Ippolito II d'Este]的随从频繁往来于费拉拉（这里很快将成为先锋音乐的中心阵地）和罗马。他生命中最著名的音乐事件发生在1551年的罗马，此时他与葡萄牙音乐家维森特·卢西塔诺[Vicente Lusitano]卷入了一场关于古希腊音列类别的争论。维琴蒂诺辩称这三种音列的划

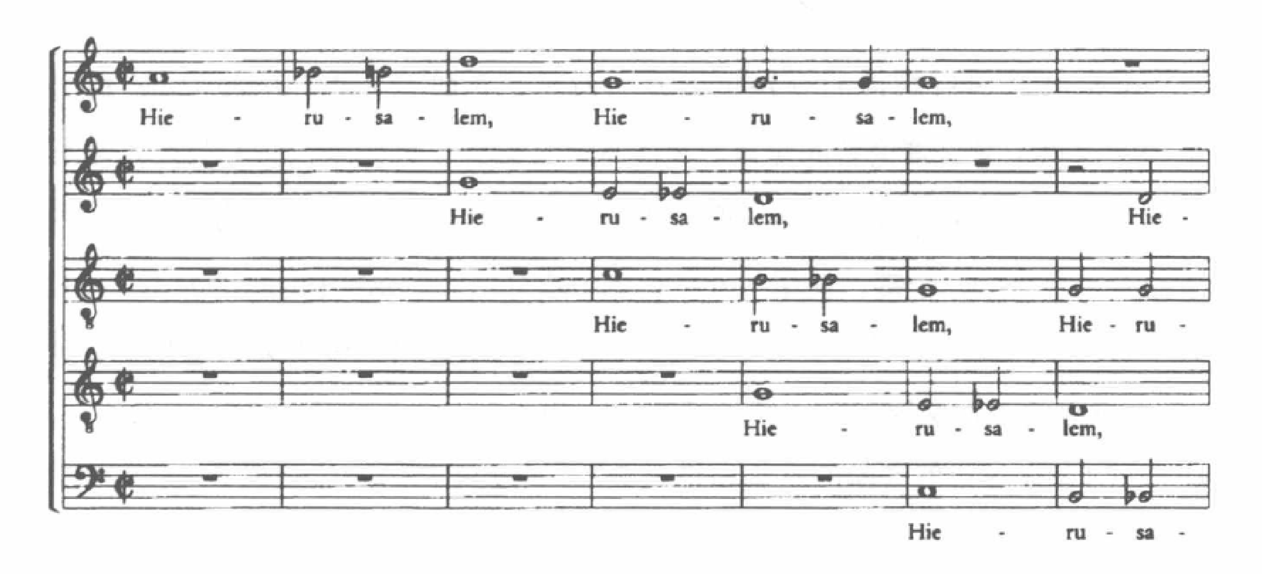


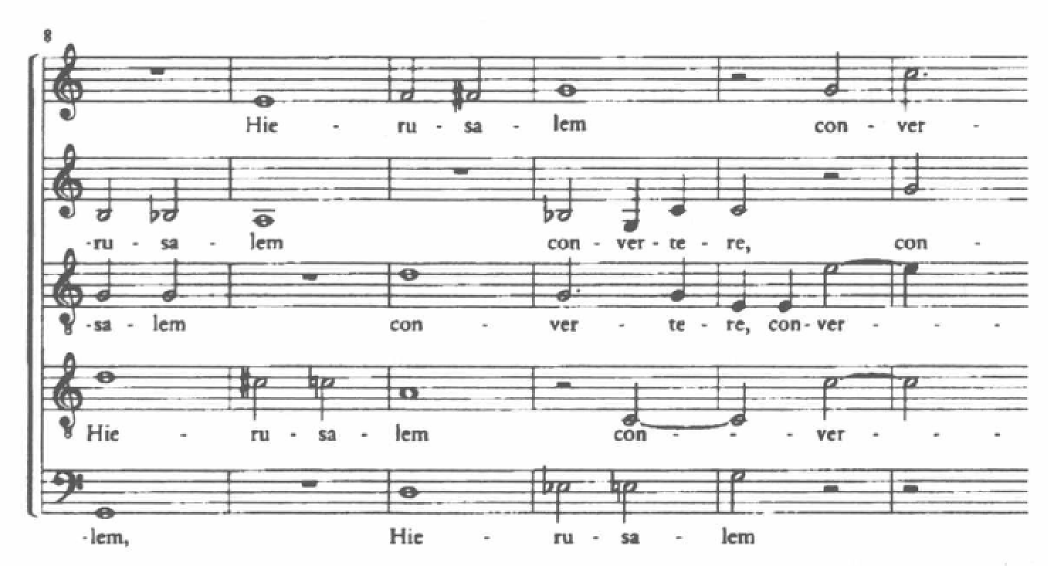
图35-2 维琴蒂诺肖像，选自1555年版《古代音乐》的木版画

分迄今仍然有效并具有独立性，卢西塔诺则坚信只用自然音列便足以解释当代音乐。教廷礼拜堂成员充当的裁判团认为，维琴蒂诺理应服输。然而有可能正是这场经历促使了维琴蒂诺去发展他的理念，从而撰写了他的理论杰作——《适用于现代音乐实践的古代音乐》[*L'antica musica ridotta alla musica moderna*]（1555年首版，1557年再版）。

在这篇论著的众多亮点之中，就包含对古希腊音列类别的论述，其中维琴蒂诺以他本人的作品来作示例。谱例35-5显示这部作品的开头，它以对单一音级做变音式的语调变化（B♭/B♮，E♭/B♮）来代表“变化音列”： 563

谱例35-5：维琴蒂诺《变化音列示例》[*Essempio del genere cromatico*]，第1—13小节





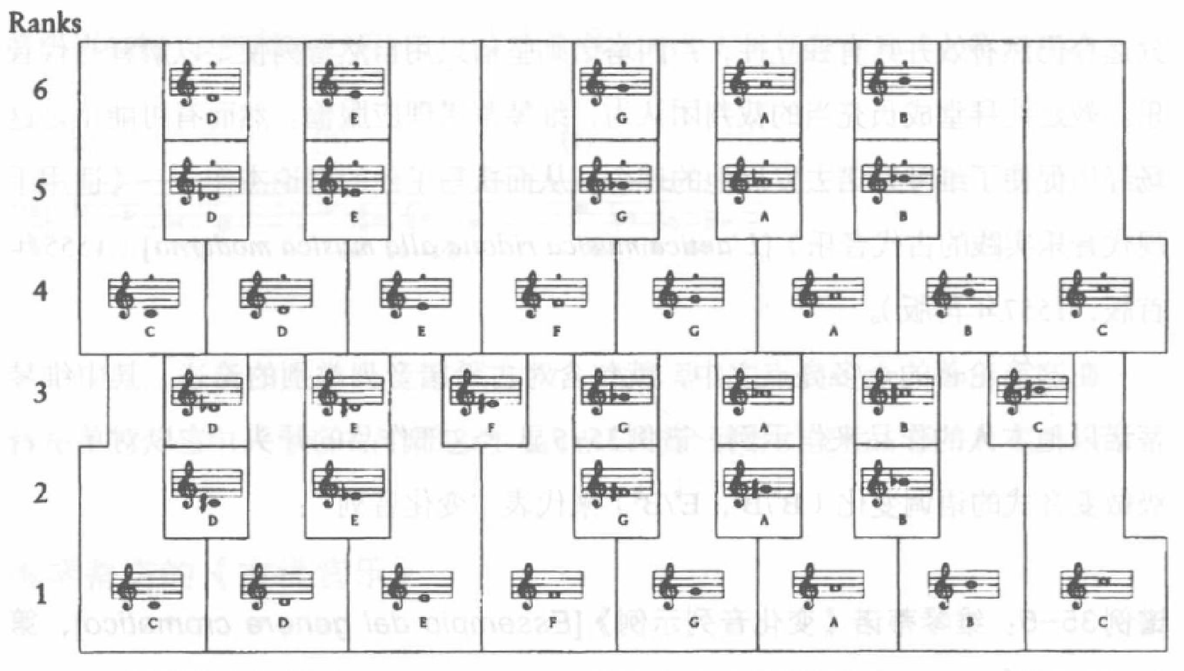


图35-3　维琴蒂诺仿古键盘乐器上的两个键盘、六层键（摘自《新格罗夫》第19卷，第700页）

维琴蒂诺更显激进的立场，体现为他对仿古键盘乐器[*arcicembalo*]的讨论——这也正是这篇论著的焦点内容。维琴蒂诺为了证明以三种音列类别来写作的可行性，亲手制造了一种羽管键琴（图35-3）。根据维琴蒂诺的描述，这件乐器有一百三十二个键，使用了一种包含中庸全音的调弦法[mean-tone tuning]，其中将一个八度分为了三十一份。这件乐器有两个键盘，每个键盘上有三层键（每个键盘的上面两层包含了"拆音键"[split keys]。）这六层键盘（从上至下）包含：（1）可奏自然音阶的常规白键；（2）十六世纪常用的黑键；（3）不太常用的黑键（是因为采用了包含中庸全音的调弦法才有了这些键）；（4）与第一层键盘里的键平行，但是比它们高一个"音差"[diesis]（1/5音）（用点号表示）；（5）与第二、三层键盘里的键平行，但也比它们高一个"音差"；（6）与第一、四层键盘里的键平行，但定弦在二者之间（用逗号表示）。

564　维琴蒂诺的键盘太过复杂而不太实用，不过这并不重要。因为他也同等程度上怀有美学上的目标。维琴蒂诺敦促作曲家们超越调式体系的限制，遵从一个法则："为文本注入生命……通过选用和声来彰显激情，时而严厉，时而甜蜜，时而欢乐，时而悲戚。"[1]维琴蒂诺终究是一位富有远见卓识的学者。

1. 转引自 Lowinksy, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music,* 43。

杰苏阿尔多

变音手法在意大利最受欢迎，维诺萨亲王卡洛·杰苏阿尔多[Carlo Gesualdo]（约1561—1613）的牧歌尤其反映了这一点，他甚至以此作为了自己的风格标签。杰苏阿尔多出自意大利南部的贵族家庭，他的亲戚中最著名的是米兰红衣主教卡洛·博罗梅奥[Cardinal Carlo Borromeo]，此人在1610年被追封为圣徒。杰苏阿尔多生命中最不寻常的一天是1590年10月16日：在发现妻子玛丽亚·达瓦洛斯[Maria d'Avalos]——佩斯卡拉侯爵[Marquis of Pescara]之女——与其贵族情人私通之后将二人杀害。这双命案带给他的刺激，在某些涉及这位作曲家的文学作品中得以渲染并流传至今。

杰苏阿尔多的名声主要在于他的六卷牧歌集（他也写宗教音乐），出版于1611年的第五、第六卷包含了他风格最鲜明的作品。在此我们将探讨其中最有名的一部——《我将郁郁而终》[*Moro, lasso, al mio duolo*]（《谱例集》第84曲），这既是他成熟风格的体现，也是十六世纪变音手法达到高峰时期的一个范例。

其诗歌文本如下： 565

Moro, lasso, al mio duolo
我将郁郁而终，
E chi mi può dar vita
惟独佳人，可救我还生。
Ahi, che m'incide e non vuol darmi aita!
然此佳人，却致我殒命。
O dolorosa sorte,
死神，死神，
Chi dar vita mi può, ahi, mi dà morte!
生也伊人，亡也伊人。

这首诗在两个方面典型体现了十六世纪晚期牧歌所用的诗歌文本：它有着暗淡的色调和沉思的氛围，玩味着对立性的意念——在此的悖谬意象是一个能

主宰人“生”和“死”的恋人 。杰苏阿尔多以音乐（涉及和声、节奏、织体）上的一些对立意象来强化了诗歌中的这一品质。他为前三行唱词所配的音乐明确了这一点：

1.杰苏阿尔多把色调暗淡、包藏着“郁郁而终”字眼的第一行诗句谱写成了一个音区较低（省略最高声部）、声部中充斥着变化音的片段，主调式的声部进行中缺乏节奏性的律动感。

2.伴随诗文中转向“还生”一词，最高声部谐美地飘入，旋律与和声都改用自然音级，织体变为模仿，节奏获得了律动感，在“生命”一词上甚至出现了一个小小的花腔。

3.诗文中的叹词只需念出即可，而音乐领会了这层意思。

于是我们发现，杰苏阿尔多使用变音并不是出于其自身的意图，而是出于表情的需要。同时他还让变化音笔法与自然音笔法相交替，以形成由对立性乐思来确定结构的印象，以回应诗歌中的对立意象。当然，最重要的一点在于，杰苏阿尔多使变化音服务于文本意义的呈现。

《我将郁郁而终》如今受人喜爱，然而却并非从来如此。在《音乐通史》第二卷中，查尔斯·伯尼说这部作品——

> 堪为样例以显示（杰苏阿尔多之）曲风，令受众知其音响之刺耳、粗鲁及转调之肆意；作品始于A小调，升C和弦升高三音，既不合当前通行之转调规则，亦不安然就范于大小调之既定原则……第二个和弦更不安分，既与转调法则相抵牾，亦令人耳惊怪生厌，和弦之间缺少联系——无论真实联系抑或想象性联系；以音调属性而论，后续和弦与先行和弦可谓全然脱节。[1]

这段话每每提醒我们：一个时代（包括我们所处的时代）会在多大程度上误解另一个时代的创作意图。

许多文献记载共同表明，杰苏阿尔多具有暴躁不安的个性，在他生命中的最

1. 引自 Watkins, *Gesualdo*, 302—305。

后十年里，他多少有些离群索居。他甚至表现出了某种自虐倾向，雇了一群年轻人每日鞭打自己，哲学家兼自然科学家托马索·坎帕内拉[Tomaso Campanella]（1568—1639）写道，杰苏阿尔多"肠道阻滞，故命男仆施鞭于己身"。[1] 566

将神经过敏的个性与他对变化音的大胆使用相联系，这似乎很有吸引力。然而杰苏阿尔多对变化音的使用也反映了他在那不勒斯（他的故乡）和费拉拉（当与莱奥诺拉·埃斯特[Leonora d'Este]再婚之后，他在此度过了多产的两年——1594—1596）的经历所产生的影响。在费拉拉，杰苏阿尔多公开称赞过卢扎斯科·卢扎斯奇[Luzzasco Luzzaschi]（约1545—1607）的作品，此人是费拉拉先锋派中的杰出一员，正是他把维琴蒂诺那包含变音的仿古羽管键琴介绍给了杰苏阿尔多。简而言之，变音笔法在十六世纪晚期已频繁可闻。

扎里诺与对位法

焦塞弗·扎里诺[Gioseffo Zarlino]（图35-4）是十六世纪具有核心地位的理论家。他比同时代人更大程度地整合了数学性的音乐理论传统与音乐实践的日常问题。正如他在《和声规范》（1558年首版，1573年再版）中所说："当音乐臻于极致完美时，此二者密不可分。"[2]

扎里诺于1516年（存疑）生于基奥贾[Chioggia]的一个城镇，这个城镇自威尼斯方向穿越了环礁湖。早年的扎里诺曾于1536—1540年间在当地的主教座堂里担任歌手和管风琴师。1541年，他成功接替罗勒成为了圣马可主教座堂的乐长，并将这个显赫职位一直保持到他去世的1590年。扎里诺影响巨大：其弟子中有同时代最杰出的作曲家和管风琴师，他的《和声规范》在十八世纪仍被应用。某种程度上可以说，扎里诺集当时代音乐实践之大成，并将其传诸后世。 567

《和声规范》的最核心部分是一本对位法教科书，这是扎里诺仿效维拉尔特

1. Watkins, *Gesualdo*, 83.
2. 转引自 Marco & Palisca, *The Art of Counterpoint*, xvi. 本节的所有例证都出自这两位作者的英译文。

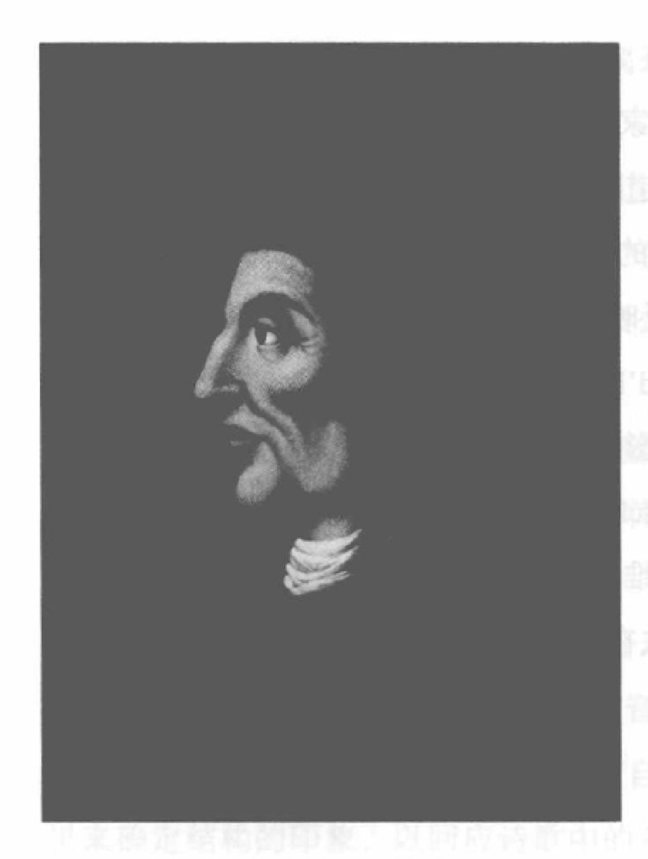


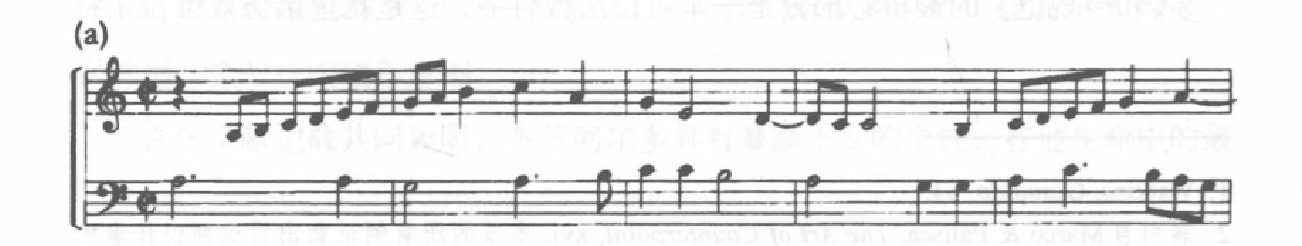
图35-4　扎里诺的肖像，作者不详（藏于博洛尼亚城市音乐书目博物馆）
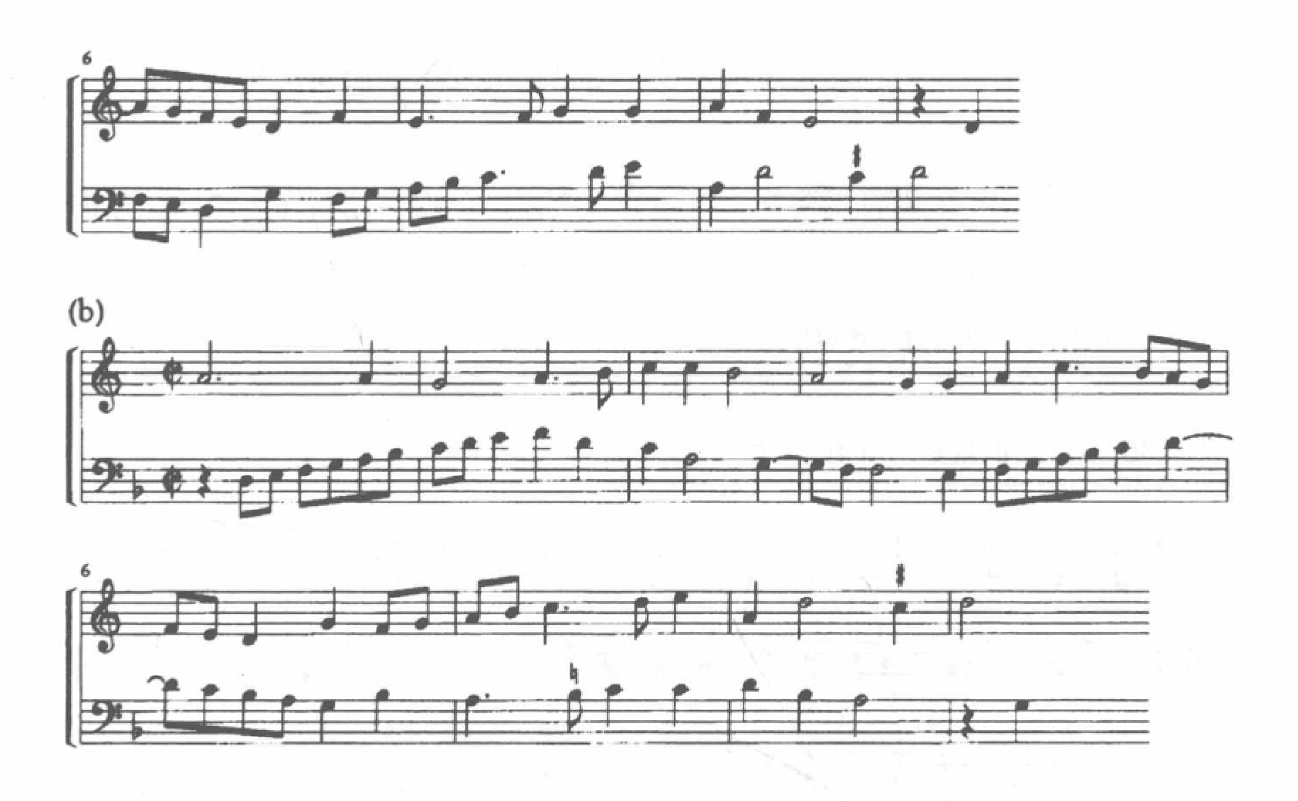
的音乐风格和教学方式编纂的。在此我们简要看一下扎里诺所教对位法的三个方面。

转位对位。扎里诺似乎是第一位系统论述转位对位[*invertible counterpoint*]的理论家，在这种复调织体中，声部可以换位，高声部可以转移为低声部，反之亦然。此外，他还论及了两种不同的类型：一种是两个声部在换位时沿用原来的旋律，另一种是伴随声部换位，其旋律也变为倒影形态。

谱例35-6显示了两个在换位后维持原先旋律轮廓的声部，而谱例35-7则是既变换位置又倒置旋律的声部：

谱例35-6：维持旋律轮廓的转位对位，第1—9小节：(a)原位；(b)转位





谱例35-7：倒置旋律的转位对位，第1—9小节：(a)原位；(b)转位

(a)

6
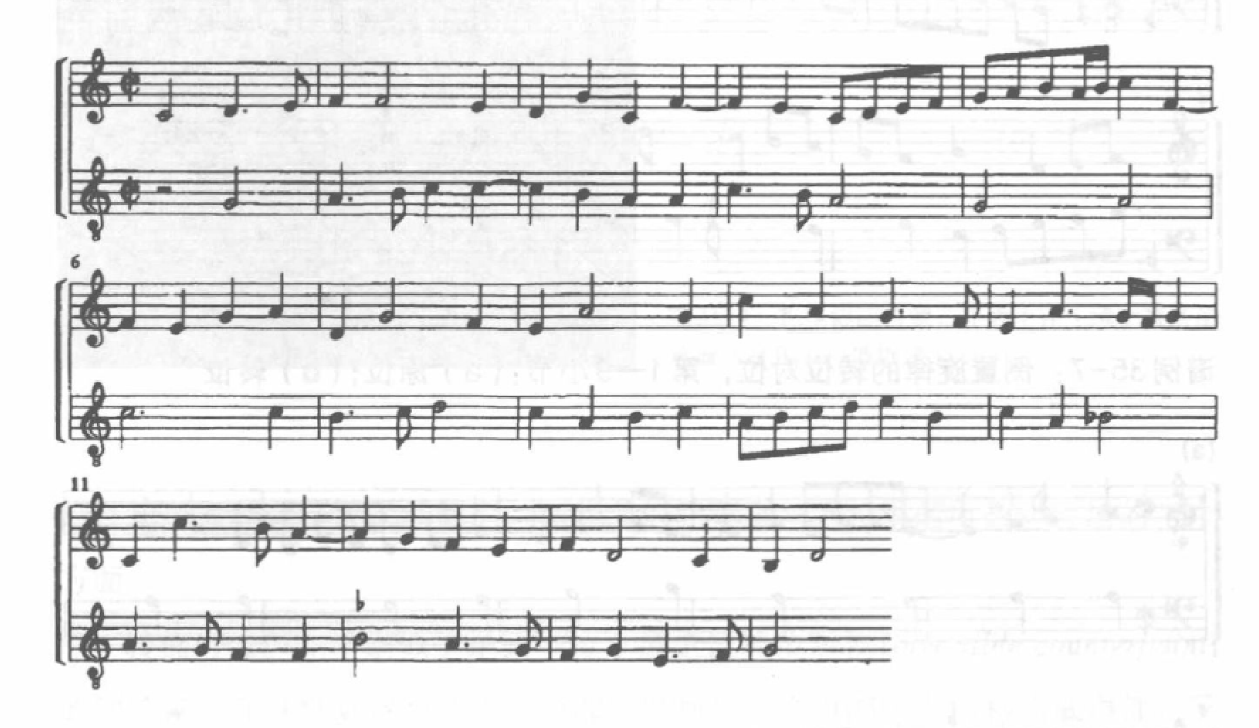
(b)

6

568 扎里诺对于转位对位的论述后来被十七世纪的理论家们接受并做了进一步的发展。

规避终止。扎里诺将规避终止辩称为“声部已流露出完满终止倾向，却中途改变方向”。实际上，扎里诺是在描述维拉尔特这代作曲家经常使用的“无缝对位”[*seamless counterpoint*]。谱例35-8是取自扎里诺著作的一个例证：

谱例35-8：如何规避一个终止式



569 不妨数数看，其中规避了多少个终止式。
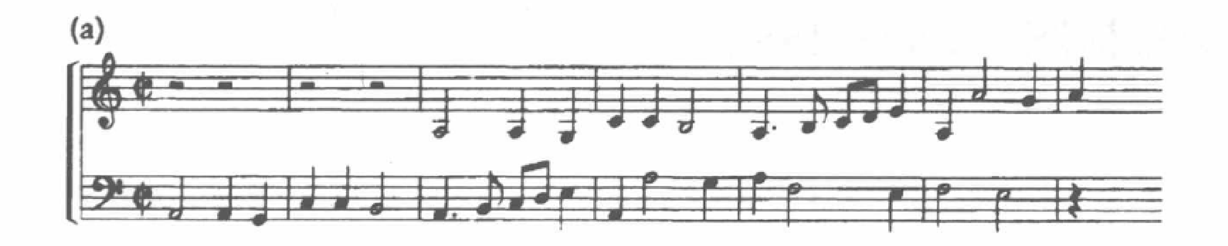
赋格与模仿。扎里诺就这两种对位的差异给出了两种解释：
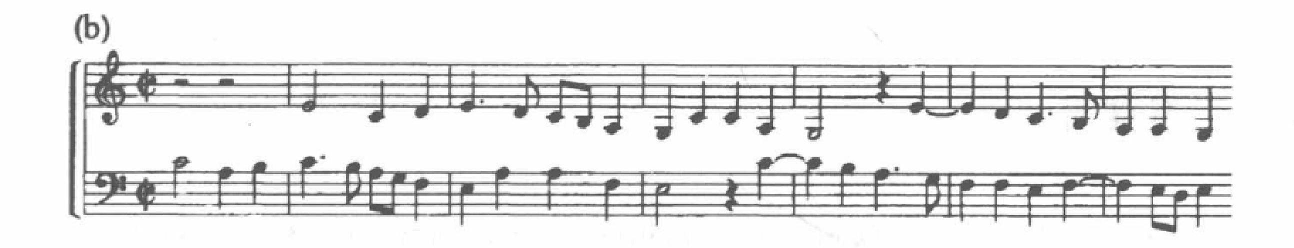
> 赋格中有单或多声部重复……使用相同音程……模仿……与前述赋格相似，但声部进行无需采用相同音程，反而故求殊异。
>
> 赋格（无论其形态严格抑或自由）发生于作品之诸多声部之间，其内所用……音程与引导声部[Guide]相同——无论其运动方向相同抑或相反……而模仿（无论严格抑或自由）……则不会在后续声部中与引导声部保持相同音程。[1]

1. 引自Haar, “Zarlino’s Definition of Fugue and Imitation”, 228—230。

扎里诺照例给出了曲例：

谱例35-9：赋格与模仿：（a）严格的赋格；（b）严格的模仿





于是二者的差异类似于我们在“纯正”[real]答题和“守调”[tonal]答题之间所作的区分：在扎里诺的赋格中，答题是精确的，每个音程都得到了精准的响应；而如果运用模仿，音程就会发生变动，因此一个小三度在答题时可能会变成大三度（如谱例35-9b所示）。

570

如果要让十六世纪末的音乐家们在本世纪选出最博学的理论家，那么扎里诺无疑会是票数最多的候选人。可以肯定，他之所以担当起这一使命，首先是出于禀性，其次是感应于当时的潮流：他认为同时代的音乐已臻完美，他对许多事物都不加批判地予以接受。然而对此，我们仍可以睁一只眼闭一只眼。通读《和声规范》，哪怕是其中最枯燥的部分，也能让我们感觉到扎里诺所栖息、呼吸且引以为食的音乐，他乐于向有意聆听的任何人倾诉他所知的一切。

第三十六章
历史插图：1560—1562

572

一本食谱

多梅尼科·罗莫里[Domenico Romoli]在他所处的时代可能不如在我们时代那么有名。但在1560年，他出版了《完备厨艺秘籍》[*La singolar dottrina dello scalco*]，这是十六世纪出版的众多食谱之一。实际上，小尺寸的传单式食谱成为了出版贸易的一项重要支撑，尤其在伊丽莎白时期的英国，这项传统肇始于1545年在此出版的《烹饪书新作佳选》[*A Proper Newe Booke of Cookerye*]，这也是第一份用英语出版的食谱。

人们的饮食口味在十六世纪发生了改变，至少在上层阶级中，意大利尤其如此——如在许多文化领域中那样，意大利再度成为了引领风气的国度。人们不再偏好于口味浓重且工序复杂的碎食与糊粥，而是转向了能让多种食材维持其本味、原貌，再辅以某种酱料的烹饪风格。这一转向的高潮点发生在十七世纪中叶，此时拉瓦莱纳[François Pierre de la Varenne]出版的两部经典食谱——《烹饪真经》[*Le vray cuisinier*]和《法兰西厨师》[*Le patissier françois*]在法国开辟了高级烹饪术的先河。

此外，也有新的食品从欧洲以外的新世界进口而来：西班牙征服者们在1530年代带来了火鸡；1550年代葡萄牙人自巴西返回欧洲时带来了凤梨；1560年代西班牙人从秘鲁带回了马铃薯，随后它便从西班牙传向了低地国家和意大利，并在1580年代传到了爱尔兰。橙子在某种程度上说也是比较新的食品，虽然曾出现在中世纪的餐桌上，却是在十七世纪初才开始大面积种植的。咖啡，

则是由去过伊斯兰世界的欧洲旅行者们带回，在1615年前后传到了威尼斯。

还有一个约自十六世纪中叶开始呈现的趋势，即伴随畜牧产品供应量骤减、价格陡然攀升，肉类的消费量急剧衰减。正如斯瓦比亚绅士——海因里希·米勒[Heinrich Müller]在1550年所写的那样：

> 回顾往昔，农民之家是另一番景象。彼时其餐必食肉，每逢乡村集市与喜庆节日，肉食铺案之情景随处可见。而时到如今，再不如往常，光景逐年惨淡，肉价飞涨。于农夫而言，当下所谓“可口食物”尚不及以往仆役所食。[1]

米勒的悲叹之声已在书中多次回响。如我们在第十九章所说，工薪阶层的生活质量下降在十六世纪乃为常态。 573

最后还要提及餐桌用具方面的新发展。饭店的顾客们现在人手一只高脚杯，而不再像过去那样只用一只玻璃杯供大家交传自饮。饭店也会为客人们备好餐刀，而不再由他们自带。及至十六世纪末，一种首先在威尼斯兴起的做法——使用餐叉，迅速传遍了欧洲各地。英国旅行家托马斯·科里亚特[Thomas Coryat]在十七世纪头十年里对这种新用具发表过评论：

> 在我沿途所经之意大利城乡，有一风俗引人注目，似为别处所无……本地人或客家人，于餐间切肉时会用叉子。时而一手握刀，以切盘中之肉，一手则持叉跟随，叉取碎肉。由此，无论就餐时与谁同坐，均可避免手碰肉碟，不至冒犯以刀叉取食之餐友……此种取食方式普见于意大利，其餐叉多以铁材或钢材制成，亦有银制者……这一新鲜风俗起源于意大利人对手碰餐碟之厌恶心理。在其眼中，人手最为不净。[2]

下面是罗莫里为“修士馅饼”[friar’s fritters]所列的配方（做了一点现代化，以适用于我们的厨房）：

---

1. 转引自 Braudel, *The Structures of Everyday Life,* 194—195。
2. 转引自 Barber, *Cooking and Recipes,* 110。

2匙迷迭香[rosemary]	1/4匙肉桂[cinnamon]
1匙龙蒿叶[taragon]	1/4匙胡椒
1匙百里香[thyme]	1/4匙白酒
2盎司黄油	3盎司面包屑
3只鸡蛋	2匙磨碎的帕尔马干酪[Parmesan]

让香草在黄油里轻炸，莫等烤焦。如果用的是新鲜香草，每次可加量至一大匙。变凉之后，打碎和上鸡蛋，加入胡椒、白酒、面包屑。停放一小时。加入帕尔马干酪。抹上黄油炸一炸，让馅饼保持一英寸的厚度。[1]

一座乡间别墅

1561年，活跃于威尼斯的画家保罗·韦罗内塞[Paolo Veronese]（1528—1588）完成了巴尔巴罗别墅[Villa Barbaro]的室内彩绘，这座别墅新近在建筑师安德烈亚·帕拉迪奥[Andrea Palladio]手中竣工。这位建筑师的原名是安德烈亚·迪·彼特罗·德拉·贡多拉[Andrea di Pietro della Gondola]，“帕拉迪奥”这一影射了智慧女神帕拉斯·雅典娜[Pallas Athene]的绰号，是他的一位早期赞助人所起。巴尔巴罗别墅（图36-1）座落于马萨尔村[Maser]，在威尼斯西北部约三十英里处，周围一片空旷。它是达尼埃利[Daniele]和马尔坎托尼奥[Marcantonio]兄弟（出自威尼斯最显赫的贵族家庭和地主）委托建造的一座自居宅邸。实际上这座别墅是一个劳作农场，自主体建筑延伸而出的扇形拱廊里饲养着家畜并囤放着粮食等物资。

574

达尼埃利·巴尔巴罗[Daniele Barbaro]（1513—1570）是一位圣务员，曾以代表身份出席特伦托公会，也是数学家、哲学家、帕多瓦植物园（某些同时代人认为这是欧洲最好的植物园）主管、驻英威尼斯大使（1548—1550），以及《论建筑》[*De architectura*]（1556）这部名著的联合编订者，他还写过一部论述远

---

1. Barber, *Cooking and Recipes*, 119.



图36-1 帕拉迪奥建造的巴尔巴罗别墅，位于马萨尔村，约1555—1559年

景透视的书（1569）。巴尔巴罗与其他同人共同使威尼斯成为了思想界和艺术界的伟大中心城市。

帕拉迪奥

除了曾去中部和南部意大利远足以便亲自参观罗马废墟之外，训练有素的石雕师帕拉迪奥的整个职业生涯都在威尼斯度过，在此他设计了许多乡间别墅、城市宫殿和教堂。哪怕只是对巴尔巴罗别墅投上一瞥，我们便能够充分获知帕拉迪奥的灵感来源——古典时代、尤其是古罗马时代。因为他倾力凸显着对称、庄严、静穆的古典品质。然而他所设计的十九座乡间别墅、十六座城市宫殿和公共建筑、九座教堂绝不会有雷同的外表。例如，帕拉迪奥基于对称的设计于1550—1551年在维琴察[Vicenza]建造了他最著名的代表作——圆厅别墅[*La Rotonda*]（图36-2），其中的圆顶柱体从希腊十字（四臂等长）的正中心拔地而起。 575

帕拉迪奥的作品中还有一个稳定特征，即他总是遵从着所谓的“协和比

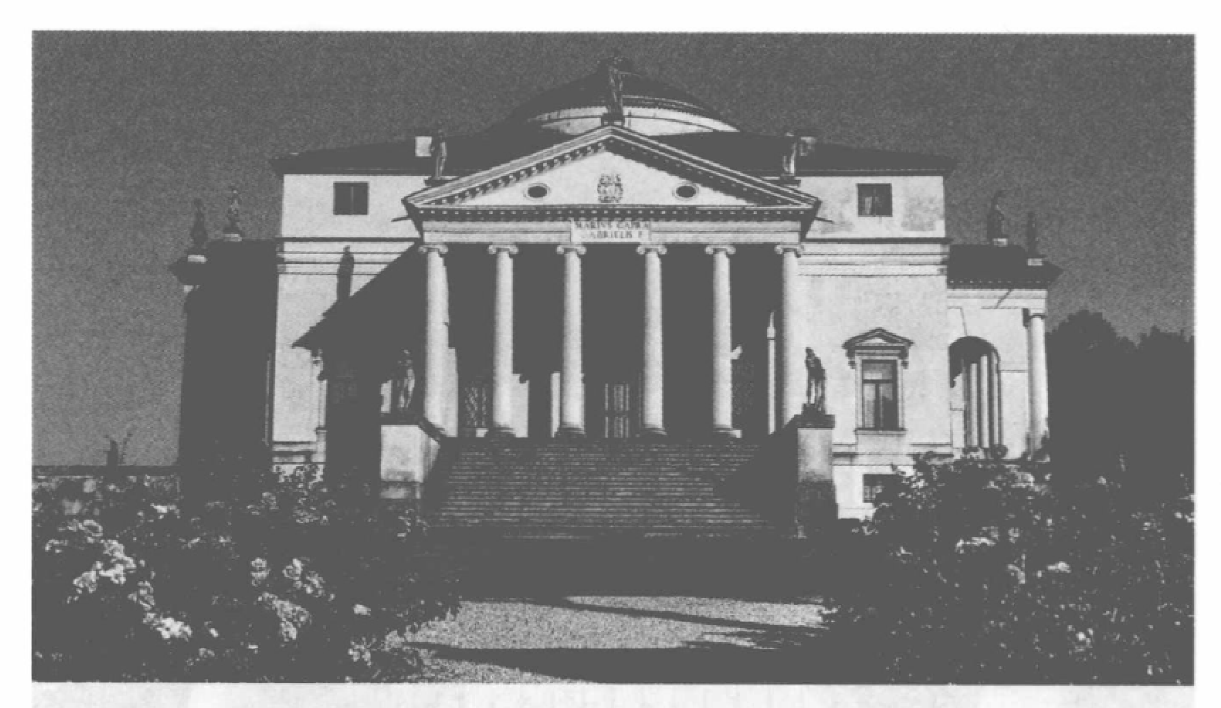


图36-2　帕拉迪奥建造的圆厅别墅，位于维琴察，约1550—1551年

例”[harmonic proportion]：在一座别墅的多个部分之间，有着合乎逻辑且洋溢美感的比例关系。正如他在《建筑四书》[*Quattro libri dell' architectura*]（1570）中所解释的那样，这些关系的终极源头是“大自然”，也即那些为世界（也包括音乐，据理论家毕达哥拉斯和扎里诺所言）注入了理性和美感的宇宙编码[cosmic numbers]。对帕拉迪奥来说，这些编码被转译为了三个指导原则：一、多个组成部分围绕中心焦点进行体系化组构的“层级观念”；二、各部分相对于彼此乃至整体的比例化整合状态；三、内外协调。

最能体现这种讲究比例感的设计案例，或许是1550年代中期建于维琴察近郊的基耶里卡蒂别墅[Villa Chiericati]（图36-3），[1]其平面图显示其中的比例关系要比常见的中轴线两边保持镜像对称的格局要复杂得多。沿任何一边从后往前，各房间的尺寸（其度量单位是“尺”[*piedi*]）分别是18（宽）× 12（深），18（宽）× 18（深），30（宽）× 18（深）。由此当我们从一个房间走到另一个房间时，一个维度保持不变，而另一个维度则发生了改变；所有尺寸都是6的倍数，用音乐术语说，这些房间“听”起来是一个纯五度（18 × 12 = 3:2）、同度（18 × 18 = 1:1）、大六度（30 × 18

1. 这张平面图源出于Palladio, *Quattro libri,* 复印于Ackerman, *Palladio*, 166。

= 5:3)。因此这座别墅构成了一个静默的大三和弦！而即便中央大厅只有十六尺而非期待中的十八尺，这一缩减也是出于结构上的必要理由。

576

很大程度上可以说，幸亏帕拉迪奥有《建筑四书》传世（其中他的风格本质被转译为了浅刻的插图），才造就了他那堪称壮观的影响力，尤其在英语世界。在十七世纪，伊尼戈·琼斯[Inigo Jones]将帕拉迪奥的别墅风格引介到了英国，而我们的南方种植园主人——华盛顿和杰斐逊等人在十八世纪也利用这种别墅来点缀美国的景观。有人曾估算说，帕拉迪奥建筑的仿效之作可达千万之数。

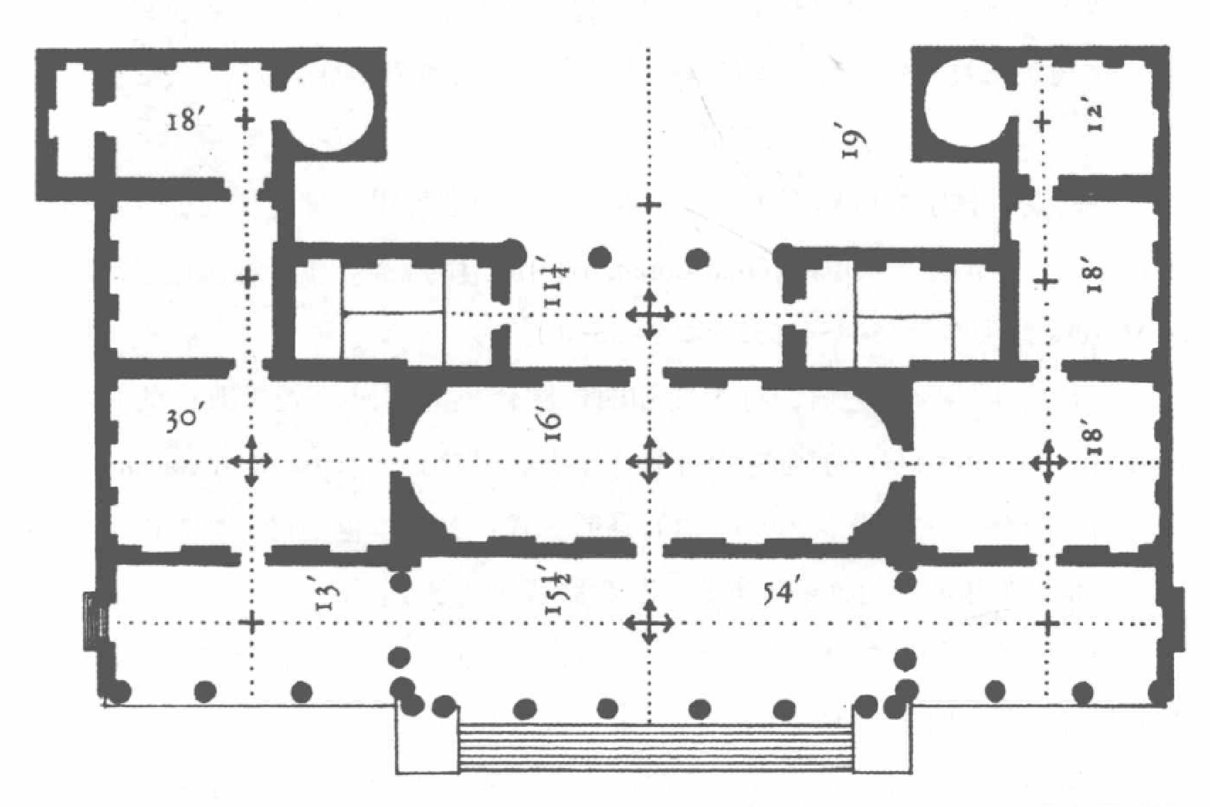


图36-3　帕拉迪奥为位于梵齐穆里奥[Vancimuglio]的奇耶里卡提宫[Palazzo Chiericati]作的平面图，554—557。摘自阿克曼[Ackerman]的《帕拉迪奥》，第166页

阿维拉的特蕾莎和埃尔·格列柯

1562年，阿维拉的特蕾莎[Teresa of Ávila]（1515—1582）离开了恩卡纳西翁女修院[convent of La Encarnación]，她自1530年代中期以来一直作为修女生活在这里。不同于十五世纪流行歌谣中年轻修女们的那些抱怨，特蕾莎并不是为了获得自由而离开。真相反而是她为女修院缺乏训教和灵性而感到悲哀。实际上对于

那些像特蕾莎这种贵族家庭（等级差别彼时不容疏忽）的女儿们来说，恩卡纳西翁女修院（如同整个加尔默罗会的其他女修院一样）不过像是一个五星级旅店。

在1540年代中期，特蕾莎心中开始有了幻觉（她将此诠释为对她那舒适修道生活的指责）。久而久之，这种幻觉变得越来越强烈，直到在1550年代中期已令她出神入迷。最有名的幻觉出现在1560年前后：

> 在他（天使）手中我看到一只金色长矛，在那锋利尖端，我看到一粒火星。不止一次他以这长矛刺我胸膛、进入内脏。而当长矛拔出时，我感觉内脏正被掏空，所剩躯壳满盈上帝之爱，在炽烈燃烧。[1]

577

她的这种体验最终感召出了一尊在十七世纪堪称里程碑之作的伟大雕塑作品：吉安·洛伦佐·贝尼尼[Gian Lorenzo Bernini]的《圣特蕾莎的沉迷》[*Ecstasy of St. Teresa*]（作于1544—1552年，图36-4）。

离开恩卡纳西翁之后，特蕾莎和四位同伴确立了一个经过改造的新品秩[order]——"赤足的"（实际穿有凉鞋）加尔默罗修道者[Discalced Carmelites]。特蕾莎意欲恢复加尔默罗修女原初的修道方式：抛弃尘世财产，修道院中废除等级差别，尽量减少与外部世界的接触，服从权威是至高无上的金科玉律。

与志同道合的加尔默罗修士克鲁斯[Juan de la Cruz]一道，特蕾莎开始在整个西班牙改造加尔默罗修会的品秩。来自教会和城市当局（二者对于颠覆现状者均不善待）的阻挠都很强烈，这些修女们被逐出了教会，而特蕾莎本人被指控为邪魔附体，她和克鲁斯均遭逮捕。然而特蕾莎的固持最终取得了成功。在她生命中的最后二十年，她建了十六所女修院和十四所男修院。1581年，"赤足的加尔默罗修道者"获得了国王（腓力二世）和教会（教皇格里高利十三世）的官方认可。特蕾莎在1622年被封为圣徒。

特蕾莎一定程度上再次体现出了"反宗教改革"运动的本质：其对质疑教会者的答复是不要去怀疑，而是要更热忱地坚信，奉之为神妙的信仰。在特蕾莎的西班牙同时代中，还有一个画家也把他自己心目中的神秘幻象画了出来。

---

1. 转引自 Rabb, *Renaissance Lives*, 103。



图36-4　贝尼尼的雕塑《圣特蕾莎的沉迷》，约作于1644—1652年（罗马胜利之后圣母堂）

埃尔·格列柯

578

生于克里特岛的多美尼科斯·狄奥托科普洛[Domenikos Thetokopoulos]（？1541—1614）在1560年前后移民到了意大利，此后又于1577年去了西班牙，在此他定居托莱多，并以别名“埃尔·格列柯”[El Greco]而为人熟知。对于上文提到的特蕾莎和克鲁斯心目中的幻象而言，在绘画中的最佳对等物是格列柯的《基督的复活》[*Resurrection of Christ*]（作于1600—1605年，图36-5）。被拉长和扭曲了的身体（宛如浮在空中）既显现出排斥力，也显现出引人的召唤

力。光线上的对比既显躁动又显安慰。尽管如此，它所传递的信息是很明确的：信仰！而这个信息也不断地回荡在同时期伟大的西班牙作曲家维多利亚[Tomás Luis de Victoria]的音乐作品中。



图36-5 埃尔·格列柯《基督的复活》，约1600—1605年（普拉多博物馆，马德里）

第三十七章
意大利和西班牙的反宗教改革运动

十六世纪下半叶出现了四位伟大的宗教音乐作曲家：帕莱斯特里纳、拉索、伯德、维多利亚。然而从他们的生平背景、艺术个性和职业生涯轨迹来看，会发现其彼此之间大不相同。帕莱斯特里纳和维多利亚基本上是教堂音乐家，是席卷意大利和西班牙的反宗教改革热潮的产物。维多利亚只写宗教音乐，而成熟时期的帕莱斯特里纳却为自己年轻时写过一些牧歌而感到自责。这两位作曲家是本章的主人公。拉索主要是一个宫廷作曲家，其职业生涯中的大部分时间供职于巴伐利亚公爵府，先是侍奉阿尔布雷希特四世[Albrecht IV]，随后侍奉他的儿子威廉五世[Wilhelm V]。这位神通多变的天才作曲家在宗教音乐和世俗音乐两个领域里都是行家。不过他主要是一个经文歌作曲家，如我们在第三十八章中所描述的那样（虽然他的身影也将在下文中短暂闪现）。伯德也同样多才多艺，他是一个新教国家的天主教徒，同时为两个教会写作音乐，其中某些作品只能秘密传播；他还是一个多产的器乐作曲家，既写康索尔特重奏曲，也写键盘乐曲。在我们第四十章论及伊丽莎白时期的英国音乐时，伯德将成为我笔下的中心人物。 580

首先，让我们来看一看特伦托公会在音乐上的改革号召。

特伦托公会（上）

当特伦托公会在1562年召开第三轮（也是最后一轮）会议时，有好几项议

题涉及了教会音乐，最激烈的争论焦点在于宗教性复调音乐的性质。简单来说，公会对复调（具体来说即尼德兰作曲家的对位风格）进行了审议裁决。其被指控的“罪名”是：这种音乐会模糊歌词，而且经常在宗教音乐中掺杂世俗元素，例如在基于尚松和牧歌而写的仿作弥撒曲中。这两项指控皆非新闻。加尔文早在一个代季之前就已经发现了复调的这一罪过，而且反对复调的情绪可以一直回溯到十四世纪，那时教皇若望二十三世[Pope John XXIII]就曾对“新艺术”[*Ars nova*]的复杂性严加斥责。

在九月份，一组议员发布了一道声明，提到教堂音乐中的世俗元素必须被肃清，音乐不能遮蔽歌词：

581

> 凡事皆须有章法。弥撒曲，无论在仪式中是否伴随歌唱，俱应以平静方式飘入人耳、滋润心灵，须当声部清晰、速度合宜。当弥撒仪式伴随歌唱及管风琴时，不得掺杂异类元素以亵渎神明，只能采用赞美诗与颂圣之曲。礼仪歌唱基于多种调式，不能仅以空洞音调愉悦人耳，当力求使唱词为聆听者所理解，如此方能感召其心灵，对谐美天堂升起渴望，陶醉于神明所祝佑之喜乐……另须从教堂音乐（无论歌唱抑或管风琴演奏）中去除淫秽不洁之物。[1]

上述主张显然与加尔文完全废除复调的立场很不相同。实际上，想要废除复调的努力尽皆失败，这似乎多亏了尼德兰作曲家雅各·德·克勒[Jacob de Kerle]（1531/32—1591）的一系列作品，这些作品向议员们显示了复调能够以智性化方式投射歌词含义。因而是克勒（而非传说中的帕莱斯特里纳）才是复调的第一位“救主”。

1564年8月，一个以红衣主教卡洛·博罗梅奥[Carlo Borromeo]和维特洛佐·维泰利[Vitellozzo Vitelli]为首的委员会受命执行特伦托公会对音乐的决议。在随后几个月里，红衣主教博罗梅奥（身为米兰大主教兼教皇国秘书）给他在米兰主教座堂的代牧[vicar]写了三封论及音乐的信：

1. 转引自 Reese, *Music in the Renaissance*, 449.

1565年1月20日

转告礼拜堂乐长（温琴佐·鲁福[Vincenzo Ruffo]）……须对唱腔加以调整，以令唱词明晰可闻，符合公会要求。可委托其创作经文歌若干，以观其效。

3月10日

我所至期，乃使易懂之乐能如你所期、如我所愿。故请敦促鲁福，以我名义作弥撒曲一首寄来，确保其清晰可闻。

3月31日

鲁福之作（弥撒曲）令人期待，若喜好变音手法之尼古拉（维琴蒂诺）身在米兰，亦可向他邀约。遍览名家手笔，方知何种音乐易懂可闻。[1]

虽然我们不知道维琴蒂诺有没有应约创作，但鲁福确实这么做了，我们现在就把目光转向鲁福。

温琴佐·鲁福

在1551—1572年间，温琴佐·鲁福（约1508—1587）占据着北方意大利的两个显赫职位：维罗纳爱乐学会的音乐指导，以及（自1563年起）米兰大教堂礼拜堂乐长。这后一个职位是他职业生涯中的转折点，此前他已是一位高产的牧歌作曲家，如今他离开了这个体裁领域，开始全身心地致力于遵从特伦托公会精神写作宗教音乐。 582

鲁福在1570年出版了一部弥撒曲集，题为《遵从教会决议所作供米兰礼仪使用的四声部弥撒曲》[*Missae quatuor concitate ad Ritum concilii Mediolani*]。如其标题所明示，这些弥撒曲是“遵从教会决议”创作的，此外，曲集的序言中还明确表示，这些弥撒曲是一个特定项目的组成部分，该项目——
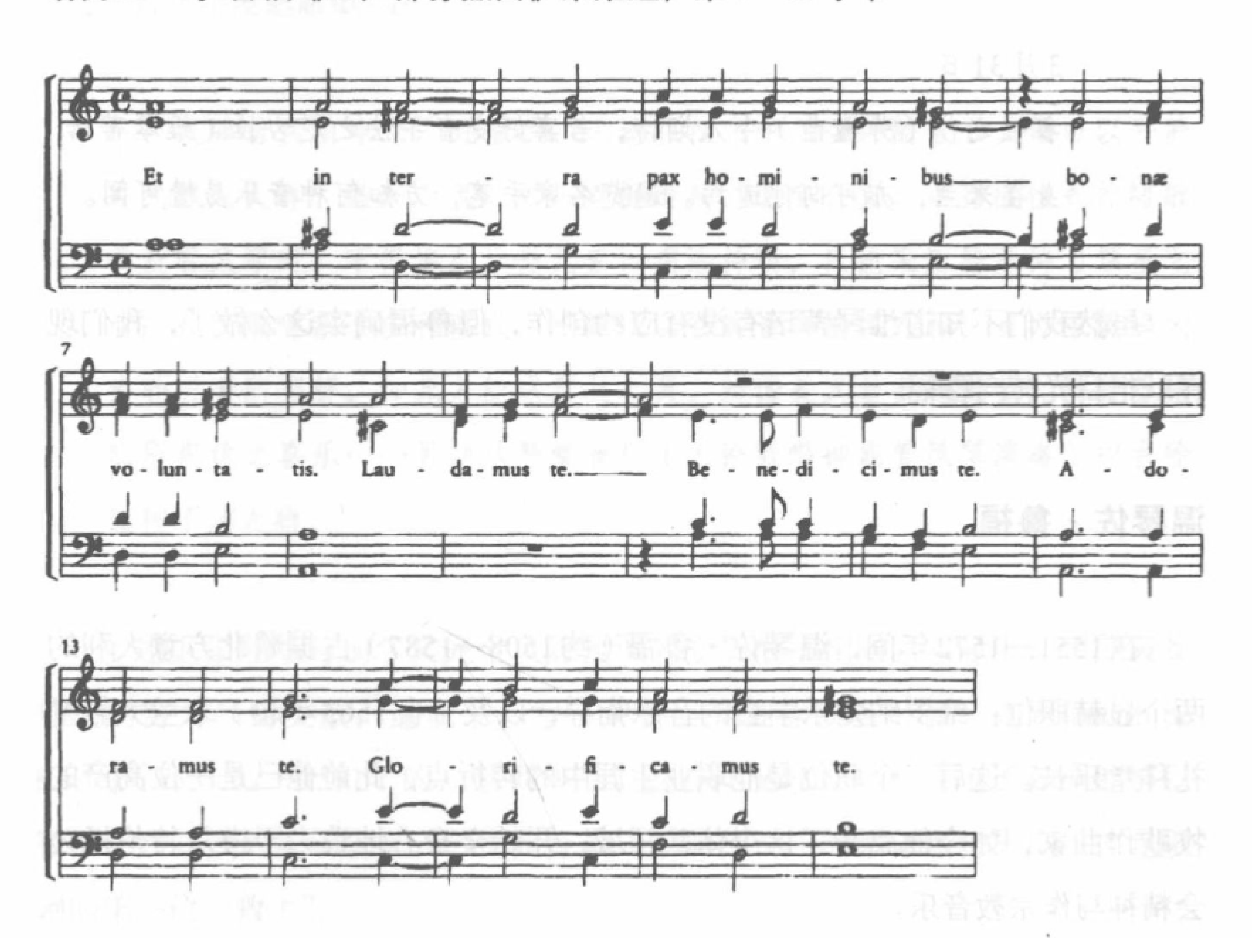
---

1. 转引自Lockwood, *Palestrina: Pope Marcellus Mass*, 20—22。

> 由红衣主教博罗梅奥正式授意，遵从圣特伦托公会决议创作绝不亵渎或虚化崇拜礼仪之弥撒曲……我奉命行事，务求音节、声部、声调皆清晰可闻，易使虔敬听众心领神会……今已作完一首，此后将依法施行，从容写就更多弥撒曲。[1]

在节选自《四声部弥撒曲》的谱例37-1中，主调织体以鲁福所描述以及公会所训示的那种方式投射了歌词的意义：

谱例37-1：鲁福《四声部弥撒曲》荣耀经，第1—17小节



583 毋庸置疑，那些弥撒曲是令红衣主教博罗梅奥满意的，也足以令复调审议委员会相信复调音乐完全可以契合公会的要求，若非如此，鲁福出版的弥撒曲集就不会带上那个标题，也不会包含那篇序言了。或许，鲁福可被称为复调音乐的第二位“救主”。

---

1. 转引自Lockwood, *Vincenzo Ruffo: Seven Masses,* 1: viii。

但若据实而论，整个事情令人相当失望。那么多争论、委约、试验、审议，最后导向的结果竟然是音节式的主调风格，所有的新教改革者都省去了这个麻烦。而且尽管帕莱斯特里纳和拉索偶尔也会以严格的音节式风格来写作弥撒曲和其他礼仪作品，但他们肯定会觉得特伦托公会的解决方案在艺术性上是贫乏的。他们持续以丰富的（经过主调风格调和的）复调风格创作，并且也继续无所顾忌地从世俗范本中取材。他们会找到其他方式来表达反宗教改革所推崇的那种具有升华性的虔诚感。

然而，特伦托公会确实也带来了一些改变：它鼓舞了小弥撒曲[*Missa brevis*]和宗教牧歌[spiritual madrigal]的发展；它弱化了人们对于劳达赞歌[*lauda*]的兴趣；而且它对礼仪以及服务它的圣咏曲目都做了修订。对此我们将在下文讨论。不过，在此，是时候转向那些令音乐史与整个反宗教改革运动（尤其是特伦托公会）密切联系的作曲家了。

帕莱斯特里纳

当十七、十八世纪音乐家回望1600年之前的音乐时，他们所主要关注的是乔瓦尼·皮耶路易吉·达·帕莱斯特里纳[Giovanni Pierluigi da Palestrina]这一位作曲家的音乐。当帕莱斯特里纳的同时代人被后人遗忘时，他的音乐却依然具有生命力，甚至被提升为教科书上的典范。如一位批评家所说："帕莱斯特里纳的历史声望达到了音乐史上无人能及的地步。"[1]他的这种声望很大程度上建立在两个传言之上。

传言之一：复调音乐的救主

在1607年，理论家阿戈斯蒂诺·阿伽扎里[Agostino Agazzari]出版了一篇论述数字低音的论文，其中表达了他对模仿复调不再流行的喜悦，因为这种织体

1. Lockwood, "Palestrina", 130—131.
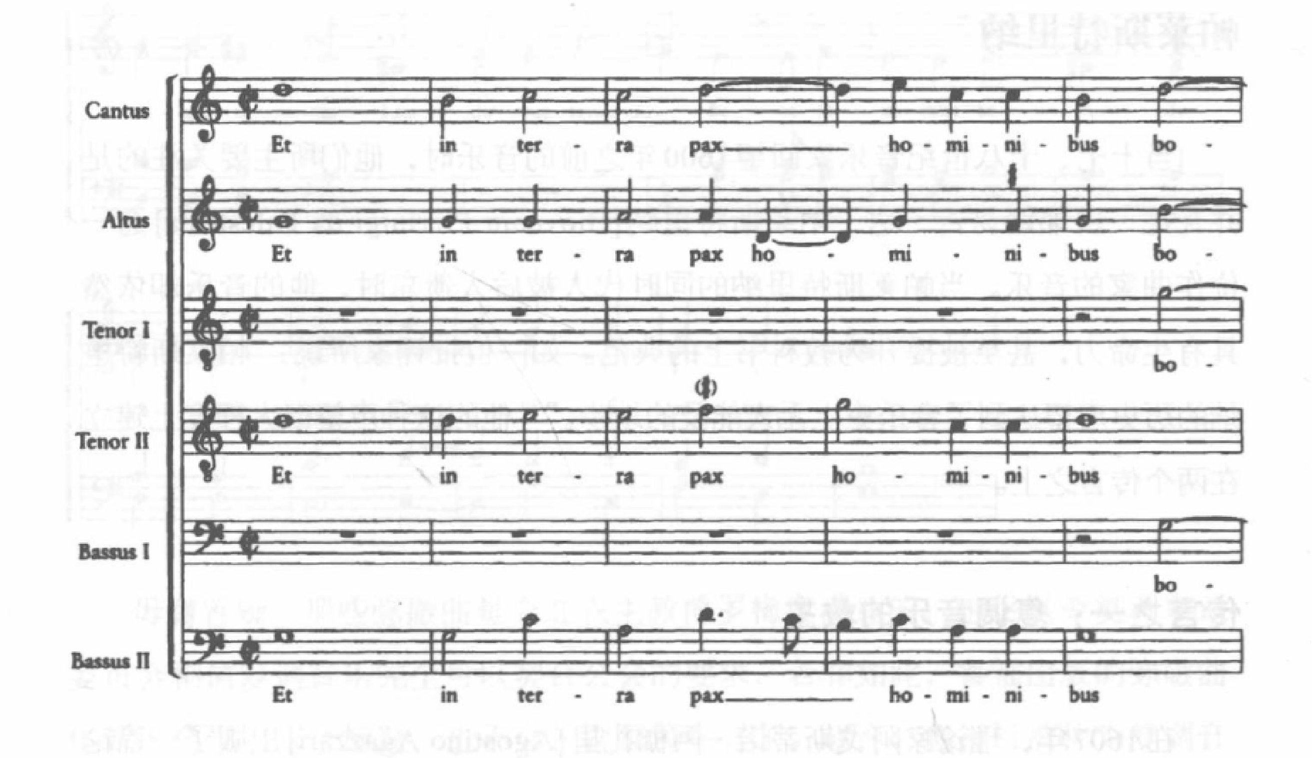
模糊了唱词的意旨，使之难于被领会。他随后又评论道：

> 有鉴于此，音乐险些被至尊教皇逐出神圣教会，幸亏帕莱斯特里纳妙手施救，证明所存之弊病、错讹并非出自音乐，乃是出自作曲家，并潜心写出《马尔赛路斯教皇弥撒曲》以宣证此理。[1]
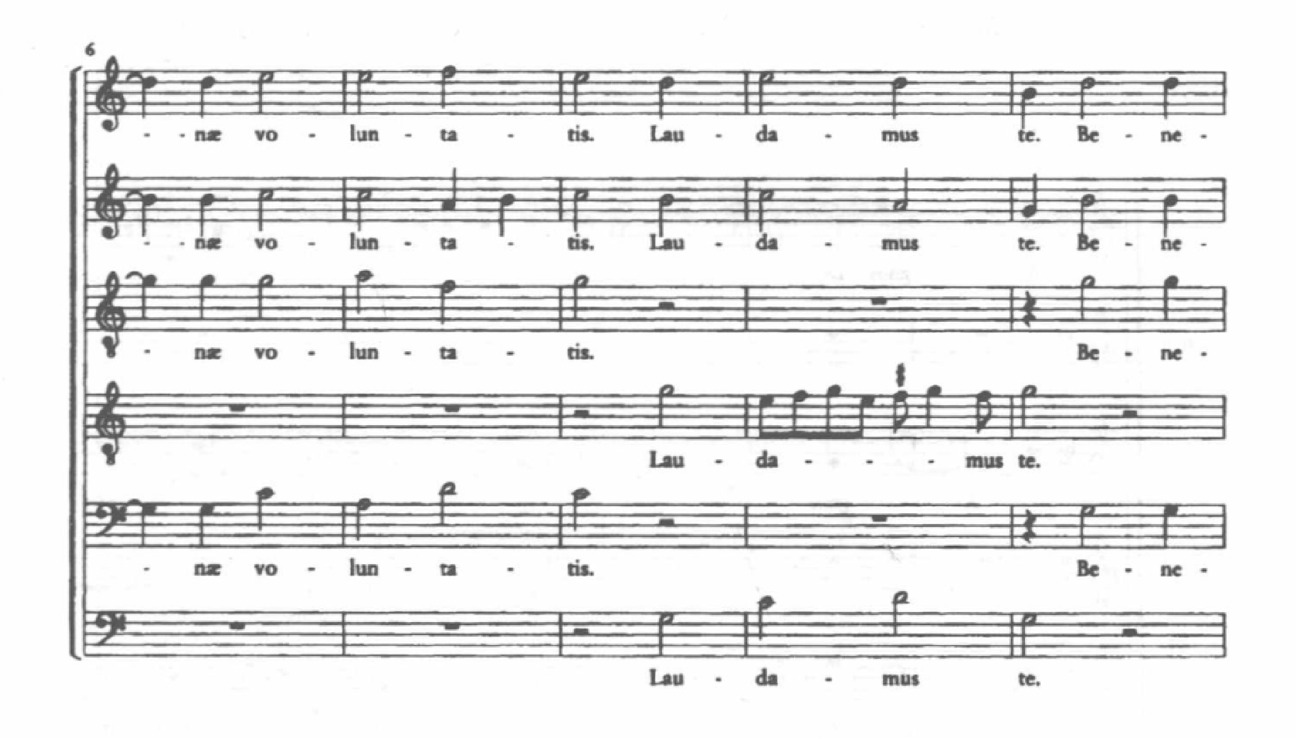
584 这一评语于是引发了一个传言：帕莱斯特里纳和他的《马尔赛路斯教皇弥撒曲》[*Missa Papae Marcelli*]从特伦托公会的审查者手中拯救了复调宗教音乐。
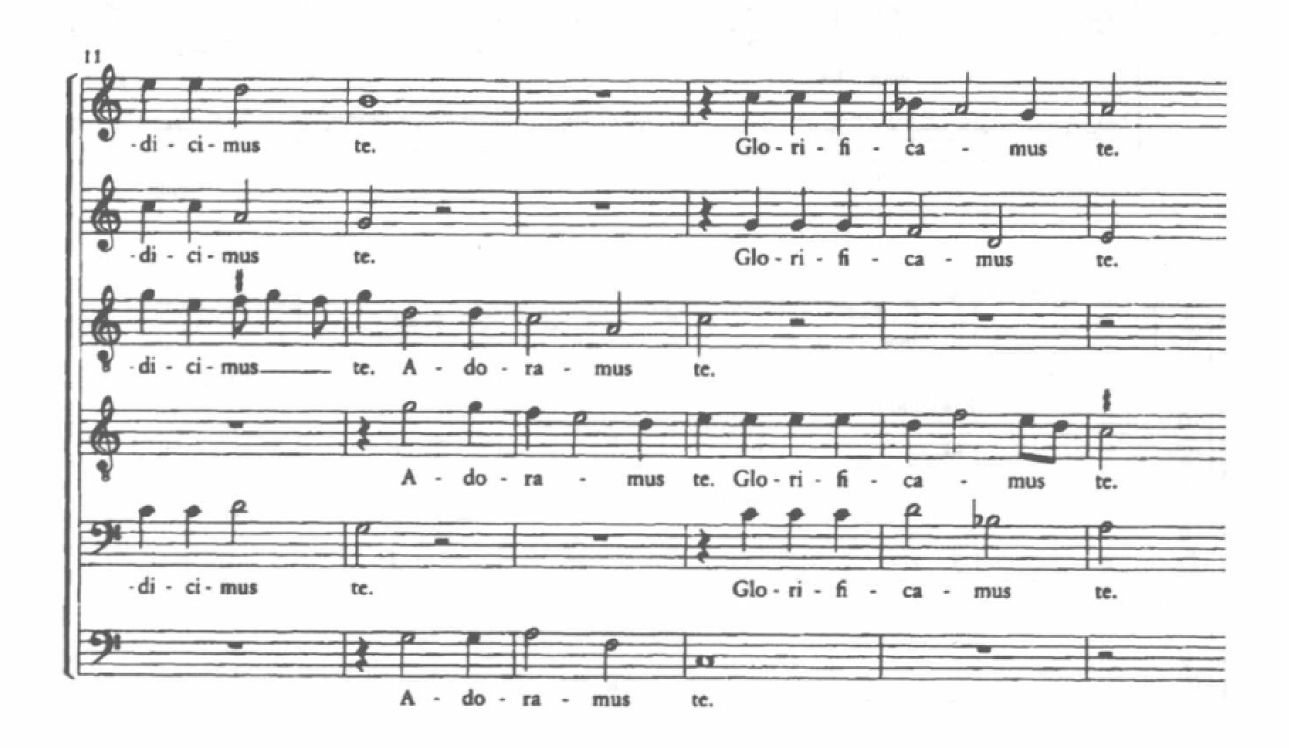
这部出版于1567年的弥撒曲是帕莱斯特里纳第二卷弥撒曲的组成部分，它的标题指涉了马尔赛路斯二世教皇，其在位时间总计只有1555年里的二十天。这是帕莱斯特里纳所作的"自由"弥撒曲之一，它没有从既在作品中取材，荣耀经较为典型地采用了严格的主调音节式风格：

谱例37-2：帕莱斯特里纳《马尔赛路斯教皇弥撒曲》荣耀经，第1—16小节



1. 转引自 Lockwood, *Palestrina: Pope Marcellus Mass,* 28—29。
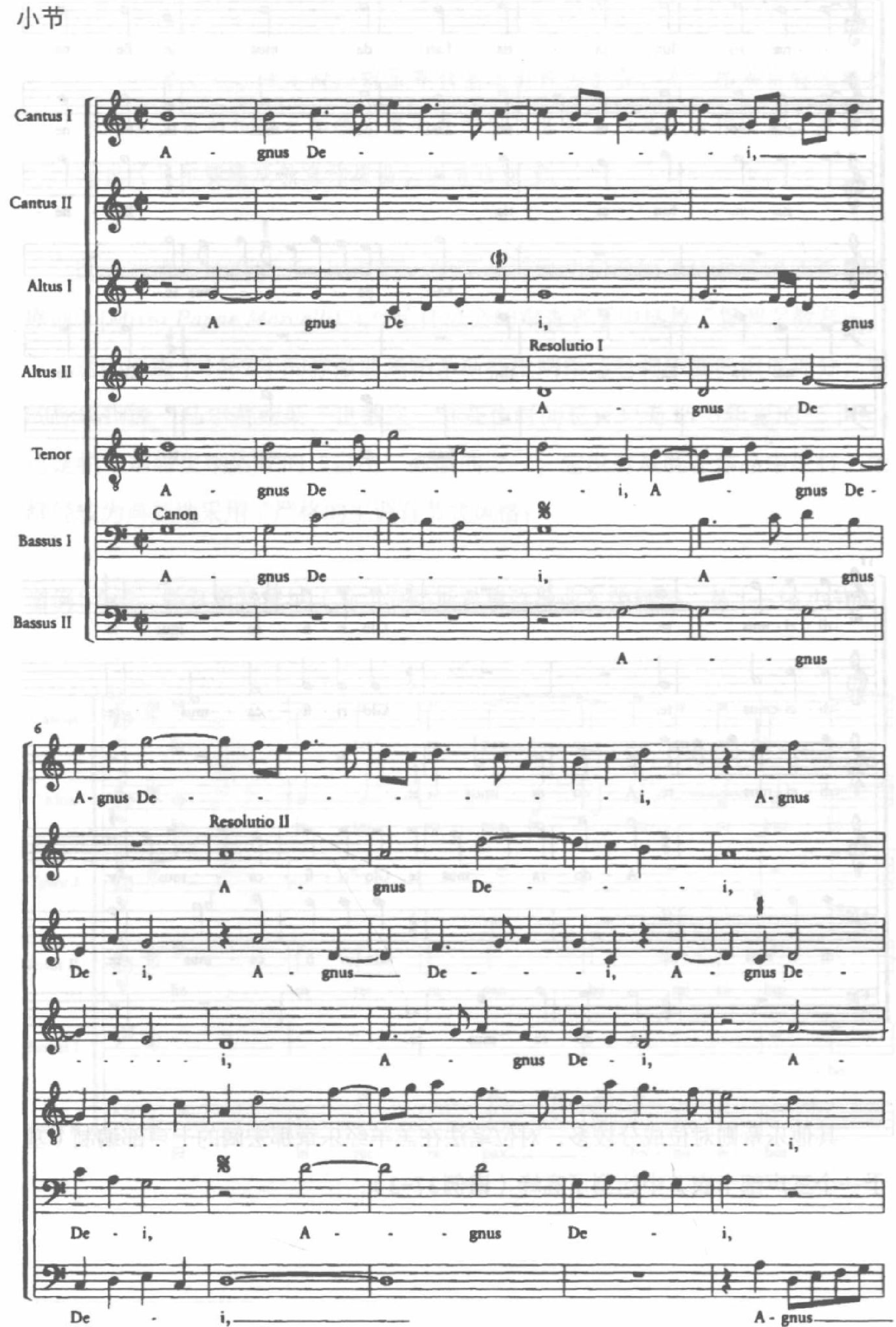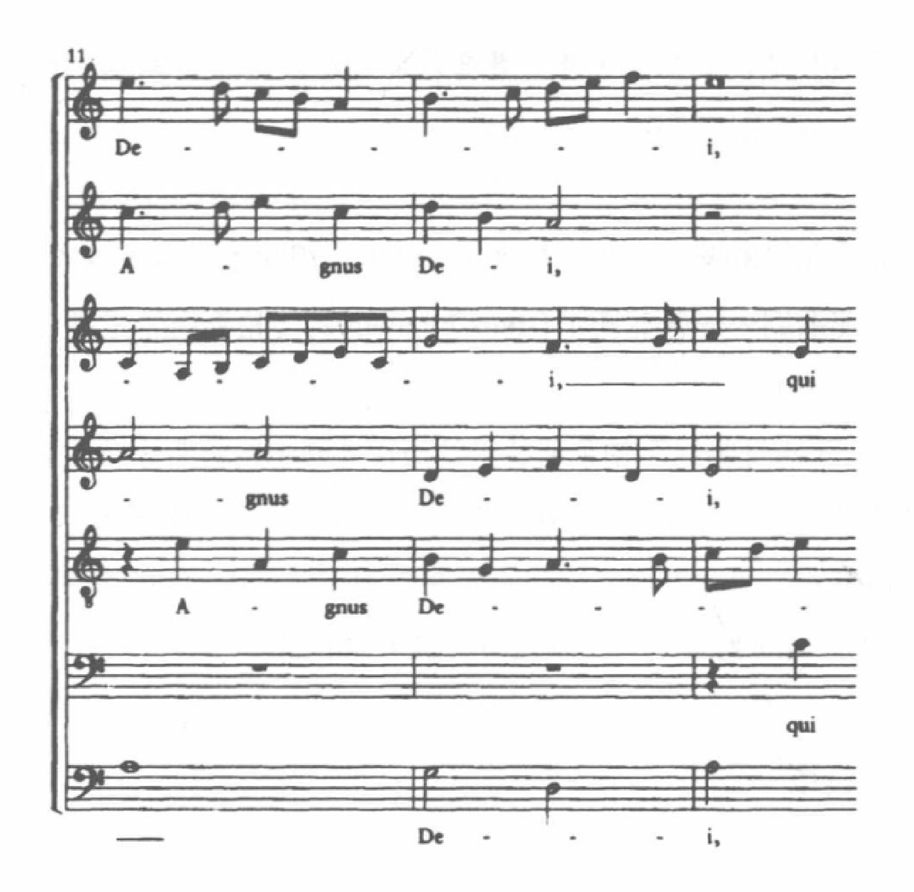




其他乐章则对位成分较多，对位笔法在羔羊经乐章那宏阔的七声部编制（基于一个三声部卡农）中达到了高峰（谱例37-3）：

585

谱例37-3：帕莱斯特里纳《马尔赛路斯教皇弥撒曲》羔羊经第二节，第1—13小节





自阿伽扎里的论文而始，这则关于帕莱斯特里纳的故事迅速传遍了整个十七、十八世纪，并在1828年达到了极度渲染后的高峰，此时朱塞佩·巴伊尼[Giuseppe Baini]发表了一部具有开创性的帕莱斯特里纳传记。巴伊尼在此以肥皂剧的风格讲述了这个故事： 586

> 千钧一发何为计？乃令帕莱斯特里纳遵照基督宗教精神，以严肃姿态写一部弥撒曲，不得掺杂任何有染于世俗生活之题材、旋律、节拍……此议令红衣主教维特洛佐……与博罗梅奥……甚觉满意……倘若帕莱斯特里纳此举成功，红衣主教团将担保不对当前之教会音乐实施改革，否则便要采取行动，此二人将协同其余六位圣会成员执行特伦托公会之决议。 587
>
> 红衣主教博罗梅奥亲自授命，召来帕莱斯特里纳，当面授意其创作一部弥撒曲，须以众所翘盼之曲风，力免教皇及红衣主教团做出将音乐逐出使徒礼拜堂乃至教会之决议……

怜哉皮耶路易吉！适逢其职业生涯之艰难时刻。教会音乐之命运，悬于其妙笔之端，其本人之辉煌事业，亦与此举休戚相关。[1]

尽管“怜哉皮耶路易吉”无缘生在宽银幕时代，然而由巴伊尼描绘的这段情节，却也当真成了一部歌剧——普菲茨纳[Hans Pfitzner]的《帕莱斯特里纳》[*Palestrina*]（1917）——的题材。

实际上，没有哪怕一丁点证据显示帕莱斯特里纳写作《马尔赛路斯弥撒曲》是为了供红衣主教维特洛佐1565年4月在家中试听的。这部弥撒曲的真实写作时间可能早至1562—1563年。另一方面，这部弥撒曲的写作或许确实回应了特伦托公会已然发布的信号。然而除此之外，便没有更多可说的了。

传言之二：教材中的典范

在十七世纪初期，帕莱斯特里纳被树立为了所谓“古代风格”[*stile antico*]（即基于自然音对位的无伴奏严谨合唱风格）的典范人物，这种风格虽然在当时已显老派，却持续作为一种有效的方法被传授，以便让宗教音乐呈现出虔诚怀旧的氛围。这是个一直延续到了十九世纪的传统，以至于就连贝多芬在打算写作《庄严弥撒曲》时，也事先钻研了帕莱斯特里纳风格的对位（以及扎里诺的《和声规范》)。

帕莱斯特里纳的“基座”般的形象——或常言所谓的“帕莱斯特里纳风格”——作为对位法教学典范的地位在1725年达到了高峰，此时约翰·约瑟夫·富克斯[Johann Joseph Fux]出版了他的《艺术津梁》[*Gradus ad parnassum*，直译为“通往帕那索斯山的进阶之路”]。此书以对话体写成，对话的主体是作为大师的帕莱斯特里纳和作为学徒的富克斯本人。在富克斯看来，帕莱斯特里纳“在音乐中堪称福佑之光……吾对此门艺术所知之一切，无不拜其所赐，凡有记忆与其相涉，皆令我珍视不已”。换言之，富克斯将帕莱斯特里纳的风格奉为了教学上的标准。

---

1. 转引自Lockwood, *Palestrina: Pope Marcellus Mass*, 35。

此间存在的第一个问题是夸大叙述，即认为帕莱斯特里纳代表了整个十六世纪对位（或调式对位）艺术，这是过于随意的虚构，显然不合实情。第二个问题是这一虚构是基于对帕莱斯特里纳风格的狭隘理解。无可否认帕莱斯特里纳是一位对位大师，但他也是主调风格的伟大实践者[great homophonicist]，说到底，若非如此，他怎么能“拯救”复调的宗教音乐呢？

是时候打破神话、直面其本尊了。

生平素描

588

一旦我们略过帕莱斯特里纳的年轻时代，就会获得很多关于他生平的资料。他很少旅行，几乎整个职业生涯都在罗马的三家教堂里度过，而这些教堂的档案均有留存。

多亏有一份颂词在帕莱斯特里纳1594年2月2日逝世时提到他六十八岁，我们才知道他生于1525年2月3日至1526年2月2日之间，出生地或许是那个名叫帕莱斯特里纳的小城镇（就在罗马郊外的丘山之上），这也是他得名的来由。他在罗马的圣玛丽亚马焦雷[Santa Maria Maggiore]教堂接受教育，1537年10月成为这里的唱诗班歌童，跟随两位备受尊敬的法国音乐家——罗班·马拉博[Robin Mallapert]和菲尔曼·勒贝尔[Firmin Le Bel]学习。资料显示他在1544年10月成为了故乡城镇的管风琴师和歌唱教师[*maestro di canto*]。在此期间他结识了两位日后在他生命中扮演重要角色的人物：一位是卢克雷齐娅·戈里[Lucrezia Gori]，在1547年6月成为他的妻子，并为他生下了三个儿子；另一位是红衣主教乔瓦尼·玛丽亚·德尔·蒙特[Cardinal Giovanni Maria del Monte]，也是帕莱斯特里纳城镇的主教，此人在1550年当选为教皇，成为尤里乌斯三世[Julius III]，经他擢拔，帕莱斯特里纳很快回到了罗马。

他后来的职业生涯如图表37-1所示：

图表37-1：1551—1594年间帕莱斯特里纳的职业生涯

日期	职位状况及其他事件	备注
1551.9	被任命为圣彼得教堂朱莉亚礼拜堂歌唱教师。	尤里乌斯三世（帕莱斯特里纳前任主教）任命，接替了他以前的老师马拉博。
1554	出版弥撒曲集第一卷。	题献给尤里乌斯三世，第一次显示帕莱斯特里纳为作曲家，这也是第二份出自意大利作曲家之手的弥撒曲出版物。
1555.1	被任命为教廷礼拜堂歌手。	尤里乌斯三世免试录用，未征求其他歌手的意见，并违反了不得录用已婚歌手的禁令。
1555.9	被保罗四世从教廷礼拜堂解雇。	一同被解雇的还有另外两位已婚歌手。
1555.10	被任命为圣乔瓦尼拉特兰教堂乐长	作为拉索的后任，任职到1560年7月。
1561.3	回到圣玛丽亚马焦雷教堂任职。	任职到1566年。
1564	开始兼职为红衣主教伊波利托二世服务。	于夏季在埃斯特的别墅担任音乐指导。
1566	开始在罗马塞米纳里奥教堂担任乐长。	他的两个儿子得以在此免费接受教育；任职到1571年3月。
1567.8	开始全职为红衣主教伊波利托二世服务。	保留此职位到1571年3月。
1567	出版弥撒曲集第二卷。	含《马尔赛路斯教皇弥撒曲》。
1568	谢绝了神圣罗马帝国皇帝马克西米利安二世聘他为皇廷礼拜堂唱诗班指挥的邀请。	这一职位旁落于菲利普·德·蒙特[PHilippe de Monte]。
	开始与曼图亚公爵贡扎伽长达二十年的通信。	共十二封书信幸存；这是迄今所知帕莱斯特里纳的唯一信友。

589

日期	职位状况及其他事件	备注
1571.4	回到朱莉亚礼拜堂担任乐长	接替乔瓦尼·阿尼穆恰[Giovanni Animuccia]；任职到逝世。
1572—1580	胞弟(1572)、两个儿子(1572, 1575)、妻子(1580)相继去世。	第三子幸存；丧妻后曾考虑重履圣职。
1581	与富孀弗吉尼亚·多尔莫里[Virginia Dormoli]结婚。	
1583	谢绝了曼图亚宫廷礼拜堂乐长职位。	
1583—1584	出版《雅歌》。	其中他为早年写过世俗音乐而致歉。
1592	荣幸受赠《晚祷诗篇集》。	
1594.2	逝世。	



图37-1 帕莱斯特里纳向教皇尤里乌斯三世敬献自己的作品，取自《弥撒曲集第一卷》扉页，1554年

590 此外，帕莱斯特里纳还曾兼职为罗马的好几家教堂写作，他还是1584年“罗马音乐家联盟”[*Compagnia dei musici di Roma*]的创立者之一。

毋庸置疑，帕莱斯特里纳是罗马乃至整个意大利最有名望的音乐家，但那些被虚构的事情却不足为信。因为尽管有这样的荣誉和声望，他毕竟还是一个职位平凡的教会音乐家，也要通过努力奋斗来实现目标，也肩负着作为音乐家和管理者的职责。其中，他作为朱莉娅礼拜堂乐长的职责被罗列如下：“至于乐长本人，最好不限定具体职责，因其必须耗费大量时间创作并教导歌童与年轻圣务员。”[1]毋庸置疑，正是这样的创作指令以及同等程度上他本人的创作灵感，共同促成了帕莱斯特里纳在创作上的高产。

弥撒曲

帕莱斯特里纳大约写了七百部作品。其中有九十四首世俗牧歌，其余则要么是礼仪音乐，要么是（从功能上来看）宽泛意义上的经文歌。在他的宗教音乐中，最著名的是一百零四部弥撒曲，在数量上超过同时代任何其他作曲家。它们示范了可见于十六世纪的所有弥撒曲类型：五十一部仿作弥撒曲，三十四部释义弥撒曲；八部定旋律弥撒曲；六部自由创作的弥撒曲；七部卡农弥撒曲（最后一类与其他几类有所交集）。

在仿作弥撒曲中，帕莱斯特里纳最多选用的范本是他自己的作品，尤其是他的经文歌，他有二十四次是在自我“仿效”。其他二十七个范本大多是上一代法国、尼德兰、西班牙（莫拉莱斯）作曲家的经文歌，尤其是与罗马有关的那些。尽管如此，令人吃惊的是，其中却没有选那代人中最伟大的三位经文歌作曲家——贡贝尔、克莱芒、维拉尔特的作品。他只有一次选用了若斯坎那代人的作品，即若斯坎本人的经文歌。而且，尽管想来帕莱斯特里纳直到其职业生涯的后期仍在写仿作弥撒曲，但只有一部作品的范本是1563年以后出版的作品。就其所选范本的年代而论，帕莱斯特里纳表现出了“往回看”的倾向。

《圣灵降临节弥撒曲》。这首《圣灵降临节弥撒曲》[*Missa Dum complerentur*]

---

1. 转引自O’Regan, “Palestrina, a Musician and Composer in the Market Place”, 556.

收录于作曲家死后出版（1599）的第八卷弥撒曲集中，它以作曲家的同名经文歌为基础，经文歌出版于1569年，但在1560年代初期就已经以手抄本形式流传了。

这首经文歌（《谱例集》第85a曲）的文本取自一首在圣灵降临节之际用于晨祷的应答圣咏。而且虽然帕莱斯特里纳没有使用圣咏（《常用歌集》第873—874页），却沿用了常规的二部性结构，其中每个部分都以相同的音乐和文本来收束。于是这首经文歌有两个部分（对应于“应答”部分和“诗篇”咏唱部分），每部分的最后三十一小节相同：**a**（第1—52小节），**B**（第52—84小节），**c**（第85—118小节），**B**（第118—150小节）。

591

这首经文歌例示了帕莱斯特里纳的三个风格特征：一、没有哪种织体单独占据主导，模仿织体和主调织体在以并不繁琐的方式自由交替。于是当第一部分以主调织体开篇时，第二部分便是以“结对”的转位模仿开始。上一代的风格——每句唱词都以一个模仿点开始——已成过去。二、以其多至六个声部的织体，帕莱斯特里纳也经常使用复合唱[polychoral]手法，这是他偏好的一种技法，尽管两个分工的唱诗班在组合方式上并无特定规律。三、他也用到了一点绘词法：在开篇第一行将六个声部拆开进行交替之后，帕莱斯特里纳在“他们异口同声说道”[erant omnes pariter dicentes]这句唱词处将各声部合在了一起。而在第二部分以模仿开头之后，当唱到“信徒们合众为一”[in unum discipuli congregati]时变为了主调织体。

《谱例集》第85b曲给出了这部弥撒曲的完整荣耀经乐章。如我们所期待的那样，帕莱斯特里纳的仿作技术与彼得罗·切罗内——他的描述正是基于帕莱斯特里纳的实践——所描述的程序（参见第二十六章）非常接近。于是荣耀经的开头是对这首经文歌开头部分的改写，第二部分唱着“你免去”[Qui tollis]开始，这个乐章在结束时影射了经文歌的结尾部分。图表37-2提供了一个路线图：

图表37-2:《圣灵降临节弥撒曲》荣耀经：与所用经文歌范本之间的对应点

在弥撒曲中			在经文歌中	
小节数	文本	部分	小节数	文本
1	Et in terra pax	I	1	Dum complerentum
16	Gratias agimus		12	erano omnes
21	propter magnum		17	Alleluia (I)
28	Domine Deus Rex		17	Alleluia (I)
36	Domine Fili		17	Alleluia (I)
43	Domine Deus		55	tamquam spiritus
58	Qui tollis	II	85	Dum ergo essent
82	ad dexteram	I	41	Alleluia (II)
96	tu sous sanctus	II	102	sous repente
110	Jesu Christ		115	venit super eos
114	cum sancto Spiritu		121	tamquam spiritus
119	in gloria Dei Patris		131	Alleluia (II)

资料来源：Roche, *Palestrina*, 25。

帕莱斯特里纳为何在第二部分开头唱过"Qui tollis"[你免去]之后，又在"ad dexteram"[之右]处返回了第一部分，对此没有直白明了的解释。不过我们可以猜测，为何他在这样做过之后又回到了第二部分：或许他是想让弥撒曲中的"solu scanctus"[独圣]这句，与经文歌中的"sonus"[声]相匹配。像这种让音乐-语言上的匹配度，似乎是帕莱斯特里纳在决定从范本中选用哪几句文本时的参考标准。

592

帕莱斯特里纳作为弥撒曲家值得我们赞叹。庞大的数量和无穷的创意令人应接不暇。而且，我们也惊叹于这些作品的美妙和光彩，它们常常显现出一种不卷入情感的抽象品质。如要了解帕莱斯特里纳的热情一面，我们必须转向他的经文歌。

经文歌

帕莱斯特里纳的经文歌是他音乐作品中体量最大的组成部分。其规模和形态变化无穷：有些规模长大，有些篇幅短小，有些采用了既在素材作为定旋律，有些则没有，其情态效应也纷繁多样。

帕莱斯特里纳在1584年发表了《为雅歌谱写的第四卷经文歌》[*Motettorum liber quartus ex Canticis canticorum*]，其中包含了二十九首按调式排序的经文歌，以基于圣经内容的雅歌[Song of Songs]为词。其中也包含了帕莱斯特里纳那篇著名的“致歉声明”——他为自己早年曾写作世俗性牧歌而向教皇格里高利十三世致歉：

> 世俗诗歌专注于爱情而鲜有旁涉，此与基督信徒之名义、职责俱不相宜。失意青年所作之颓靡歌曲，招致无数音乐家争相援引，视之为其自身艺术与事业之给养……不才亦曾身处其中，此刻深感羞愧而悲。然，既往所历不容更改，昔日所为如覆水难收，故已放下执念，转而谱写称颂我主耶稣基督及至圣至贞圣母之歌。此番所选，为所罗门歌曲，以表我对基督及其（所伴随之）人性灵魂之殊圣敬爱。[1]

帕莱斯特里纳当真感到羞愧吗？我们只知道，在1584年之后，他仅仅出版过一卷世俗音乐，即1586年的一卷牧歌（不过这也可能是他几年前所写的作品）。

《我肤色黝黑》。曲集中的第三首经文歌是《我肤色黝黑》[*Nigra sum*]（《谱例集》第86曲），集中体现了帕莱斯特里纳的许多创作技巧。如同该集中的其他经文歌一样，这也是一首完全自创的作品。帕莱斯特里纳以一个醒目易记的模仿点开始，围绕两个不同的动机进行建构，却并未使之“结对”。而当第五声部[quintus]（仅次于最低声部）进入之后，在第4小节的末拍上出现了“b动机”，支撑声部和最高声部显示出（分别在第7、9小节），这个动机也完全可以作为“a动机”的延续，并与它构成对位。虽然模仿手法是帕莱斯特里纳风格中的固有

1. 转引自 Powers, “Modal Representation in Polyphonic Offertories”, 44—45, note 2。

因素，但它们不像在若斯坎那代人手中那样显著，也不像在贡贝尔及其后一代尼德兰人手中那样持久。

从开头的模仿点中我们还可以得到另一个启示：当支撑对位声部[altus]在第5小节g^1音上引入主题，之前的声部（从上往下）分别停靠在了$b^{\flat 1}$、d^1、g音上。换言之，这是一个G小三和弦，这部作品的主和弦。实际上，帕莱斯特里纳经常会让开头模仿点内的某个声部跳出来，在后续声部到达之际建立一个三和弦，而且这个和弦常常会是主和弦。因此尽管帕莱斯特里纳主要是一个严格的对位作曲家，但他同时也关注纵向和声以及大范围的和声布局。

593

这首经文歌的结尾尤其有趣。《我肤色黝黑》的主音是G。在第54小节的开头处，帕莱斯特里纳带着“复仇”般的决心，“撞”响了G大三和弦。他在三个地方（都在同一段文本中）勾勒了同样紧凑的和声路线：迅速绕一个五度循环圈，两次经过降E音上的拿波里和弦（第57和61小节）而到达属音，以示强调。为了更好地理解这些重复的理由，图表37-3勾勒出了作品中文本和音调的关系概况：

图表37-3：《我肤色黝黑》中文本和调性终止音级的不同单元之间的关系

雅歌	单元	文本	终止音级	小节数
Chapter 1,	I	Nigra sum, sed formosa,	G	13
Verse 5		我肤色黝黑，但相貌清丽	B$^\flat$（省略了）	18
	II	file Jerusalem,		
		凡耶路撒冷之女性苗裔，		
	III	sicut tabernacle Cedar,	E$^\flat$	26
		皆如凯达尔帐篷般色泽深重，		
	IV	sicut pelles Salomonis,	D	36
		或似所罗门幕帘般肃如乌漆，		
Verse 6	V	Nolite me considerare,	B$^\flat$	39
		请勿注视于我，		
	VI	quod fusca sim	D	42

雅歌	单元	文本	终止音级	小节数
		我肤色漆黑惹人弃，		
	VII	quia decoloravit me sol!	C	45
		阳光总是眷顾我，		
	VIII	Filii matris meae pugnaverunt contra me,	C	53
		兄弟们却对我很生气，		
	IX	posuerunt me custodem in vineis.	G	58
		命我看守葡萄园，寸步不能离。	G	63/68

虽然音乐的收束很明确，有三次终止在G音上，但文本上的处理却让我们惊讶：帕莱斯特里纳在第6诗节结尾前拆开了一个文本单元，原本能够使前述诗文意义保持完整的那句诗文——“vinum meam non custodivi”[然我自家之葡萄园却无人看守]，被挪到了下一首经文歌的开头一行。在纯音乐立场上，对主音的三次强调，或许为了补偿自第一单元结尾（第13小节）处以后该音级就没被用作终止音级这一事实。但也有可能的是，帕莱斯特里纳想要通过强化音乐的收束感来补偿文本上所缺少的语义收束感。
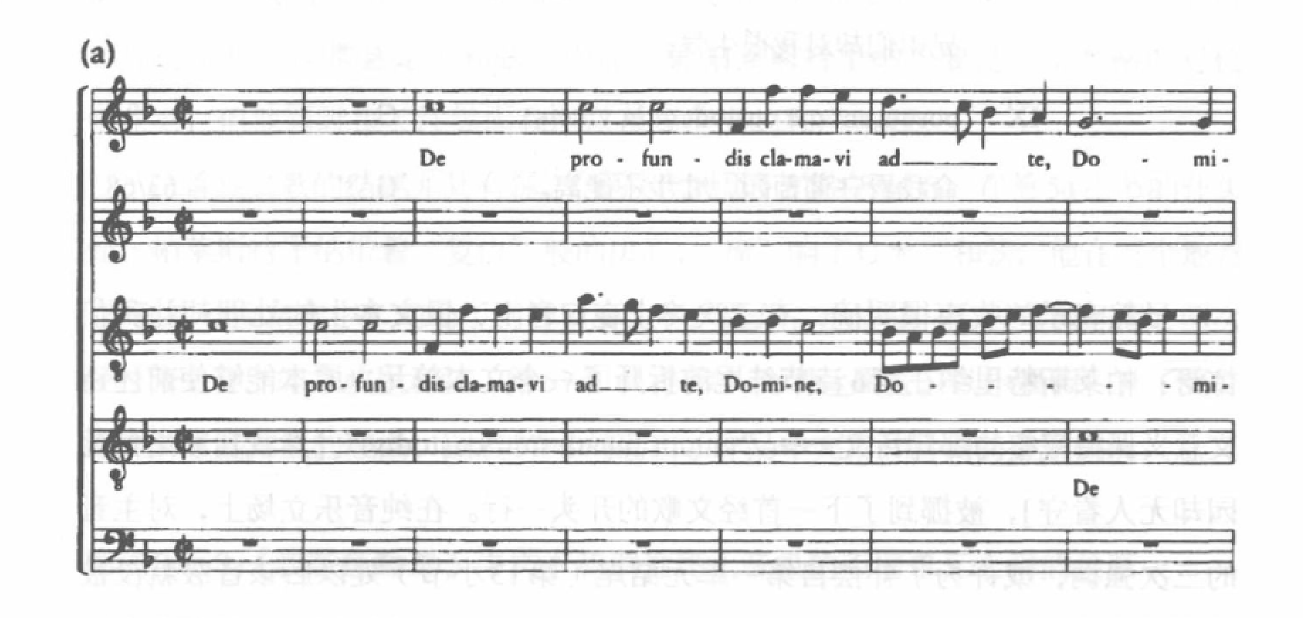
无论如何，《我肤色黝黑》这首经文歌（以及一般意义上的其他经文歌）代表了帕莱斯特里纳这位对人文主义词乐关系观不那么敏感的作曲家的相对不那么抽象的一面。毕竟，人文主义与教会之间并非水火不容。 594
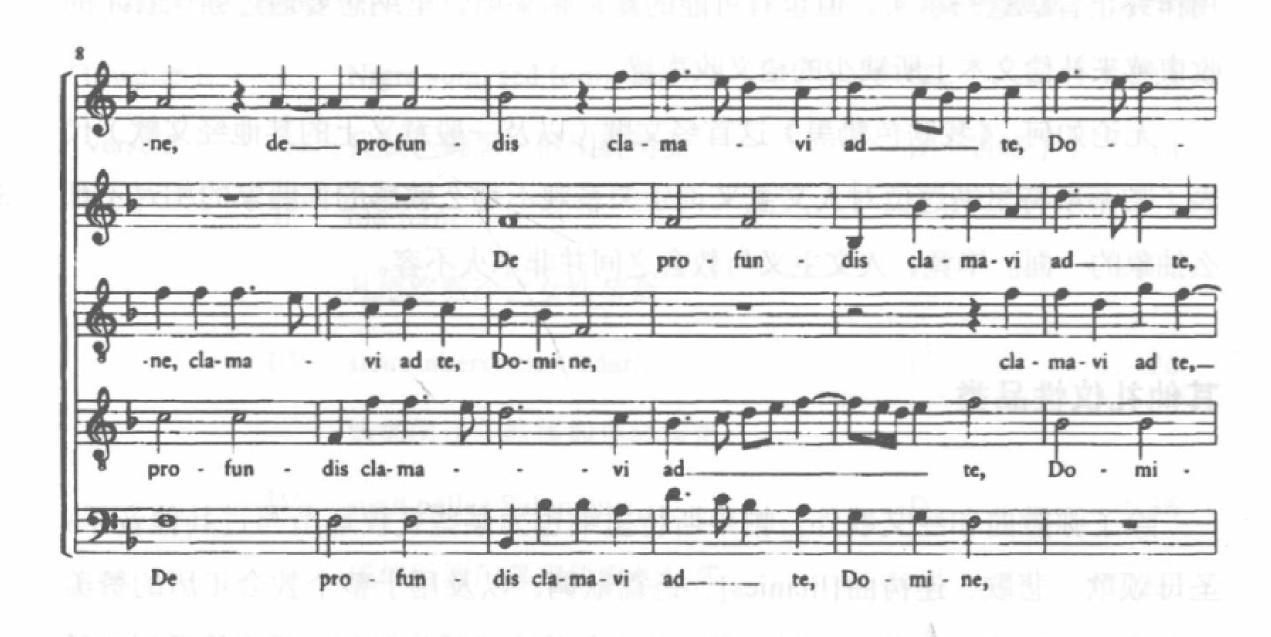
其他礼仪性品类
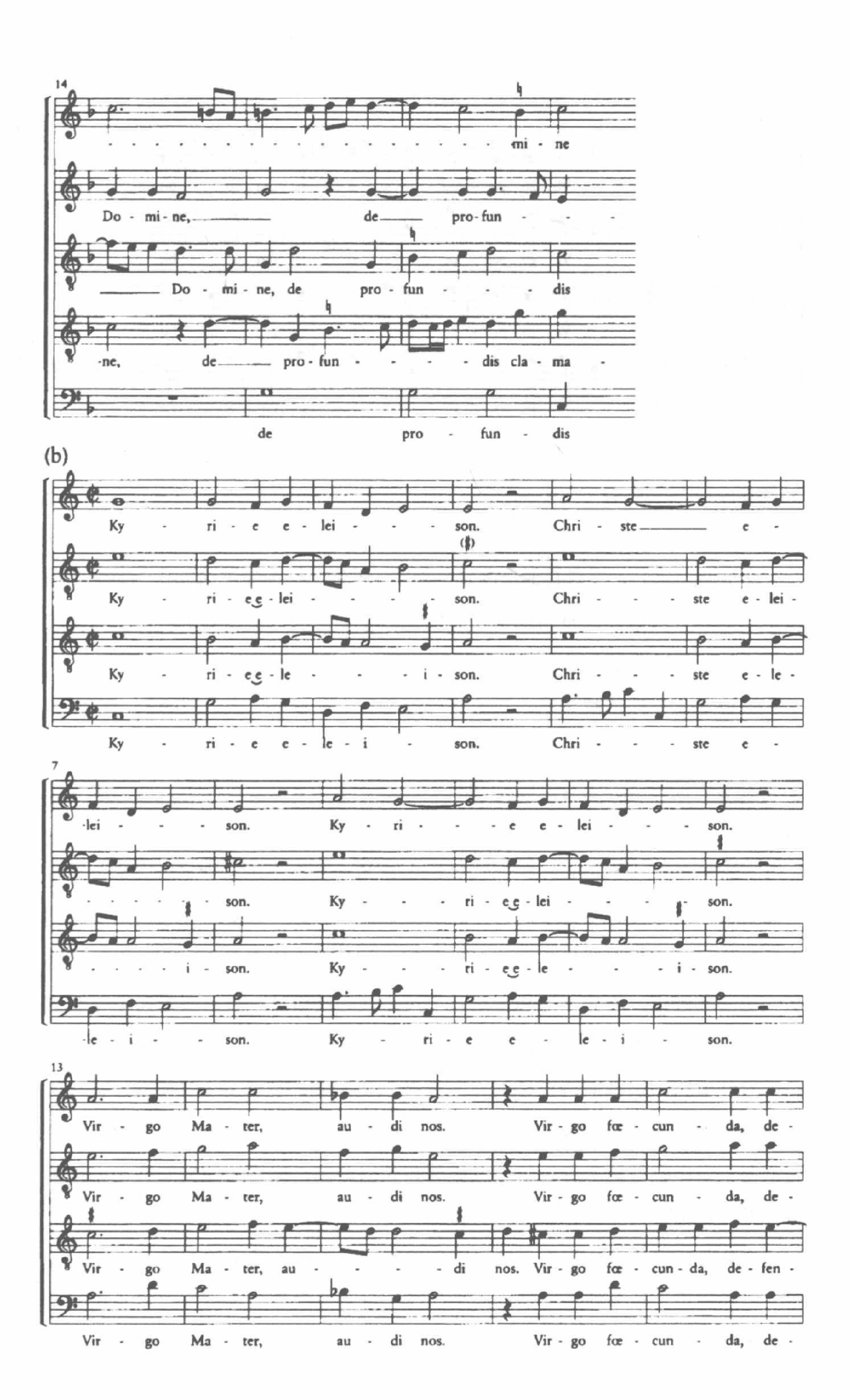
除了弥撒曲和经文歌外，帕莱斯特里纳也为某些礼仪环节写过其他音乐：圣母颂歌、悲歌、连祷曲[litanies]、诗篇歌调，以及用于整个教会年历的赞美诗套曲和献祭颂。谱例37-4显示了这些作品的宽泛风格区间。献祭颂采用的是模仿织体，像经文歌那样，但连祷曲（由独唱者吟诵的祈祷文，包括一系列排比性的祈愿和祷告，对此会众们唱以“上主垂怜”或“为我等祈”来作为响应）却是牢牢处于十五、十六世纪那“把长篇文本一气唱完”的传统之中。礼仪功

能、文本属性以及那（及至帕莱斯特里纳时代）已有一个半世纪的传统，共同确定了这种音乐的风格。
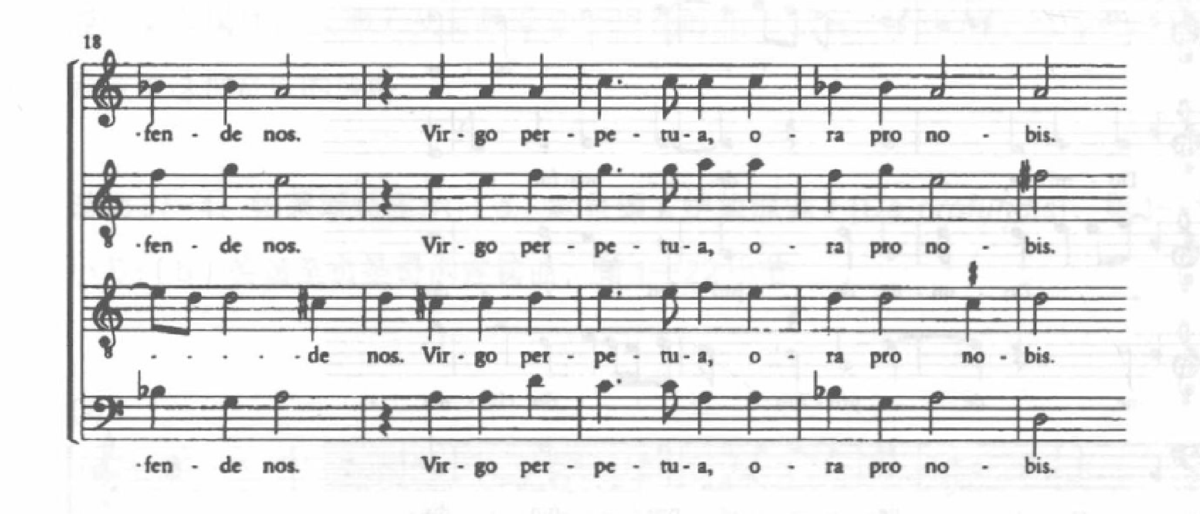
谱例37-4：帕莱斯特里纳：(a) 献祭颂《绝望深渊》[*De profundis*]，第1—17小节；(b) 赞颂至贞圣母的连祷曲，第1—22小节







14
mi - ne
Do - mi - ne, de pro - fun
Do - mi - ne, de pro - fun - dis
-ne, de pro - fun - dis cla - ma
de pro - fun - dis
(b)
Ky - ri - e e - lei - son. Chri - ste e -
Ky - ri - e e - lei - son. Chri - ste e - lei -
Ky - ri - e e - le - i - son. Chri - ste e - le -
Ky - ri - e e - le - i - son. Chri - ste e -
7
-lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.
son. Ky - ri - e e - lei - son.
i - son. Ky - ri - e e - le - i - son.
-le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son.
13
Vir - go Ma - ter, au - di nos. Vir - go fœ - cun - da, de -
Vir - go Ma - ter, au - di nos. Vir - go fœ - cun - da, de -
Vir - go Ma - ter, au - di nos. Vir - go fœ - cun - da, de - fen -
Vir - go Ma - ter, au - di nos. Vir - go fœ - cun - da, de -



596

帕莱斯特里纳风格

在这两百年间，没有其他作曲家的旋律-对位风格经受过诸如我们对帕莱斯特里纳的风格所做的那种精微细密的检视。毕竟他的风格成为了对位法教学的典范。其部分规则如下所述：

所有增减音程须被禁绝，同被禁用的还有七度音程、大六度音程，以及超过八度的音程；小六度只可被用于上行之中；在谋求旋律线先上再下、呈现出平衡拱形的过程中，上行的幅度须略显陡峭一些，下行要更从容，而且都要用级进。

不协和音的时值不得长于一个微音符[minim]，每个不协和音都必须前置一个等长的协和音；时值长于微音符的音必须是协和音，哪怕（在模仿点中）这么做时有可能需要对动机的旋律略加调整；在双拍类的音乐中，第一、三拍必须使用协和音程，除非不协和音是一个预备性的延留音，该延留音必须在弱位拍上作为协和音被预备；先现音只能出现在下行运动中。

如前所述，帕莱斯特里纳的作品在开头的模仿点中通常有明显的调性感，其中的声部会在某个后来声部的到达点上像构成完整三和弦那样叠加起来；此外，用于模仿的动机本身也常呈现分解和弦的形态；最后还要提到的是，帕莱斯特里纳会谨慎地顾及拉丁语中的重读音节。

帕莱斯特里纳常被视为一位保守作曲家，这种过于简单的评价须当引起警惕。可以肯定，帕莱斯特里纳不属于先锋一派，他没有沾染杰苏阿尔多式的变

音主义，或是在自己的音乐中注入同时代牧歌作曲家偏好的那种活泼的音画笔法，也没有在经文歌中使用如拉索或乔瓦尼·加布里埃利所用的戏剧性笔触。但另一方面，帕莱斯特里纳也并非固守不前。

我们很容易会从不协和音如何渐渐被“纳入体系”的角度来书写十五、十六世纪的音乐史，即不协和音如何预备，如何延持，在小节内出现于何种位置等。在这样一种历史中，帕莱斯特里纳会成为一位先进分子：他对不协和音进行了巧妙的安排和限定，在他之前没有先例。而且，在发展调性思维方面，相比同时代而言他也绝非是一个后进者。 597

说到底，帕莱斯特里纳的确不是一位大胆的革新者，他更像是对多种资源的整合凝聚者。他处在了一条发端于成熟时期的迪费、途经“典范者”若斯坎的笔直路线的终点位置，但此处依然具有生机与活力。只是在十七世纪，当这种风格在其效仿者手中趋于僵化之时，他的音乐才显得陈旧过时了。

特伦托公会（下）

特伦托公会的影响以及反宗教改革的精神也波及复调以外的领域。既有崭露头角的新兴体裁，也有复苏振兴的旧体裁，其中大多数都具有质朴的风格，而且也都旨在以虔敬的精神感染聆听者。此外，特伦托公会还为教会遗留了一项任务：修订礼仪和圣咏。

小弥撒曲

如果温琴佐·鲁福谱写弥撒曲时因采用主调音节式手法而造成弥撒曲篇幅整体缩减的话，那么“小弥撒曲”[*Missa brevis*]的出现也正是以此为主要目标。实际上，小弥撒曲也是为全部常规弥撒而作的一整套配乐，只是其整体的比例和排场都经过了大幅度的削简。不过，虽然这一体裁在米兰、费拉拉和曼图亚都受到推崇，却没有催生杰作式的精品。

劳达赞歌

劳达赞歌是一种供虔诚敬奉所用的非礼仪性小品。这种体裁的源头可回溯到十三世纪，当时是方济会和一些非正统修会培育出来的一种单声变体。十五世纪发展了复调的劳达，得益于彼得鲁奇的出版物，复调劳达在1500年前后一度非常流行。

反宗教改革重新点燃了人们对这一体裁的兴趣，颇有影响力的塞拉菲诺·拉齐[Serafino Razzi]和乔瓦尼·阿尼穆恰[Giovanni Animuccia]的劳达曲集在1563年分别得以付梓出版。拉齐（1531—1611）的曲集中包含有一至四声部的作品，他常常从世俗诗篇中选取适于敬奉的文本，这位作曲家表示：劳达赞歌的演唱"并不仅限于男修院和女修院……也可以在社交聚会之中、私人宅邸之内"。[1]例如，阿尼穆恰的劳达赞歌就曾于1575年在祝祷者协会[Congregazione dell'Oratorio]演出，这是圣菲利普·内利[St. Philip Neri]（1515—1595）建立的一个宗教协会。劳达赞歌于是成了反宗教改革运动对新教徒所培育的简易诗篇配曲的一种响应。就像小弥撒曲一样，在劳达赞歌领域也没有产出里程碑性质的作品。

598

宗教牧歌

在宗教牧歌[*madrigali spirituali*]领域，断然是有杰作存世的，这种体裁在音乐上与世俗牧歌并无差异，而另一方面，在诗歌文本上却存在区别。常见的策略是把诗人与其恋人的关系，置换为诗人与圣母、诗人与基督、基督与众生的关系。对于第一种类型，有如下一部典范之作，即彼特拉克的《致圣母诗》[*Stanzas to the Virgin*]，这是他的《歌集》[*Canzoniere*]的收尾之作。在迪费谱写过此诗的仅仅第一节之后的百余年间，罗勒（1548）和帕莱斯特里纳（1581）又先后把彼特拉克这些诗谱写成了牧歌套曲。

尽管如此，就纯粹而持久的美感而言，没有其他宗教牧歌套曲堪与拉索职业生涯的收官之作——《圣彼得的眼泪》[*Lagrime di San Pietro*]媲美。拉索的

---

1. *Libro primo delle laude spirituali;* 转引自 Reese, *Music in the Renaissance,* 453。

包含二十首牧歌的套曲以及收尾处的经文歌，以路易吉·坦希洛[Luigi Tansillo]（1510—1568）的巨幅长诗——共包含1277节八行诗——前二十节为基础。坦希洛是一位军旅诗人，自杰苏阿尔多的故乡维诺萨成名，他从1559年开始写作这部诗作，它以曾否认基督的彼得所做的忏悔为题材，这或许代表了他本人对此前一部著作（已被宗教法庭列入审查名单）的忏悔，临死之前仍在修改。《圣彼得的眼泪》同样也成了拉索的遗作，写于他生命中的最后时期——1594年，此时他被“健康忧虑症”[melancolia hypocondriaca]所侵扰，这是当时的诊断结论。谱例37-5从这部套曲中节选了三段，每段都显示了拉索在将坦希洛诗中意象转换为音响时采用的不同方式。

这三节诗或可被翻译如下：

第5首，第1—4行：年轻女士从未于钻石之光洁镜面中，清晰观赏其美妙容颜；正如形秽老翁（彼得）从未在上帝之明眸中，分明睹见其丑恶罪愆。

第15首，第1—2行：“去吧，生命，就此告别”，彼得泣告：“去往那再无怨恨与鄙视之所在。”
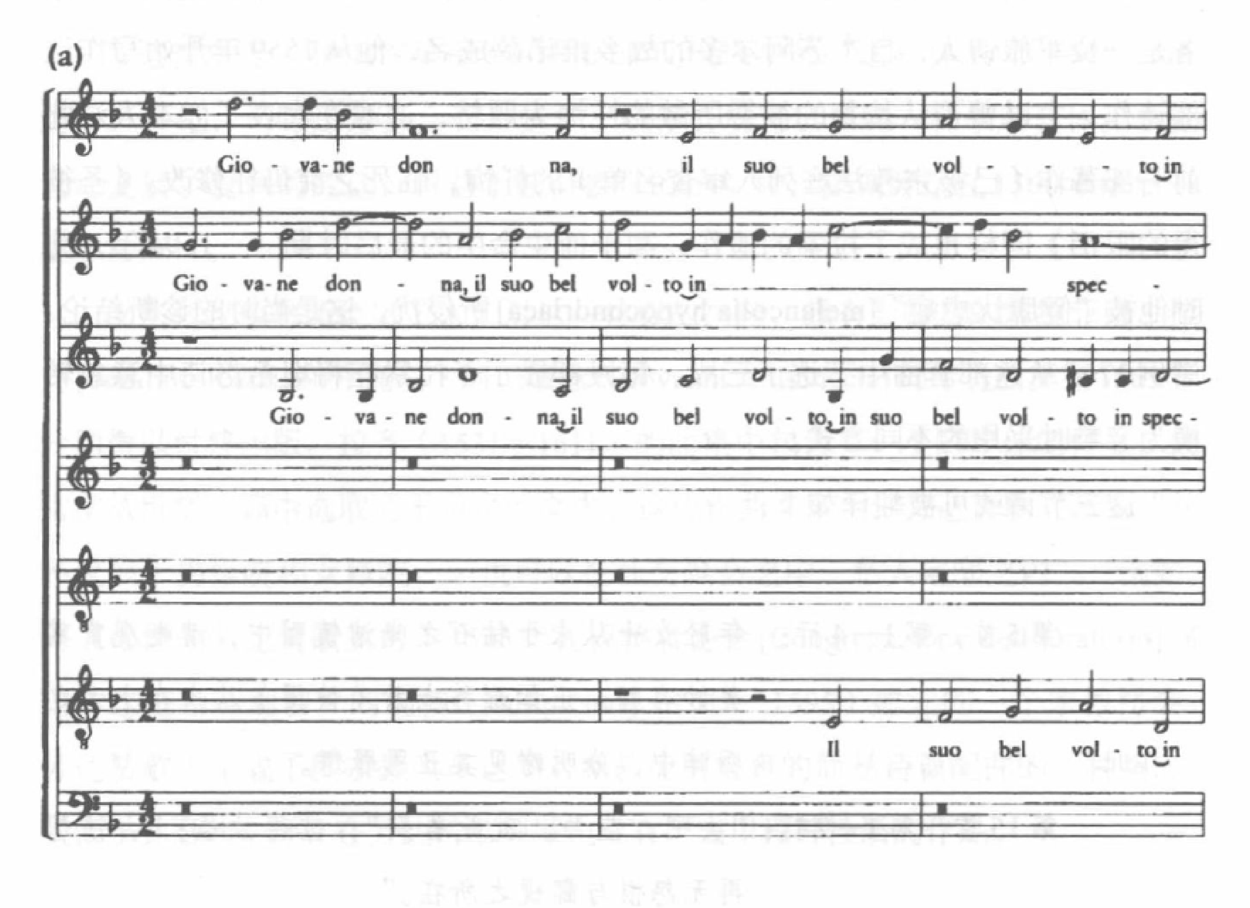
第20首，第3—4行：…… 生活安宁，无畏无欲；生命航程，绵亘永续。
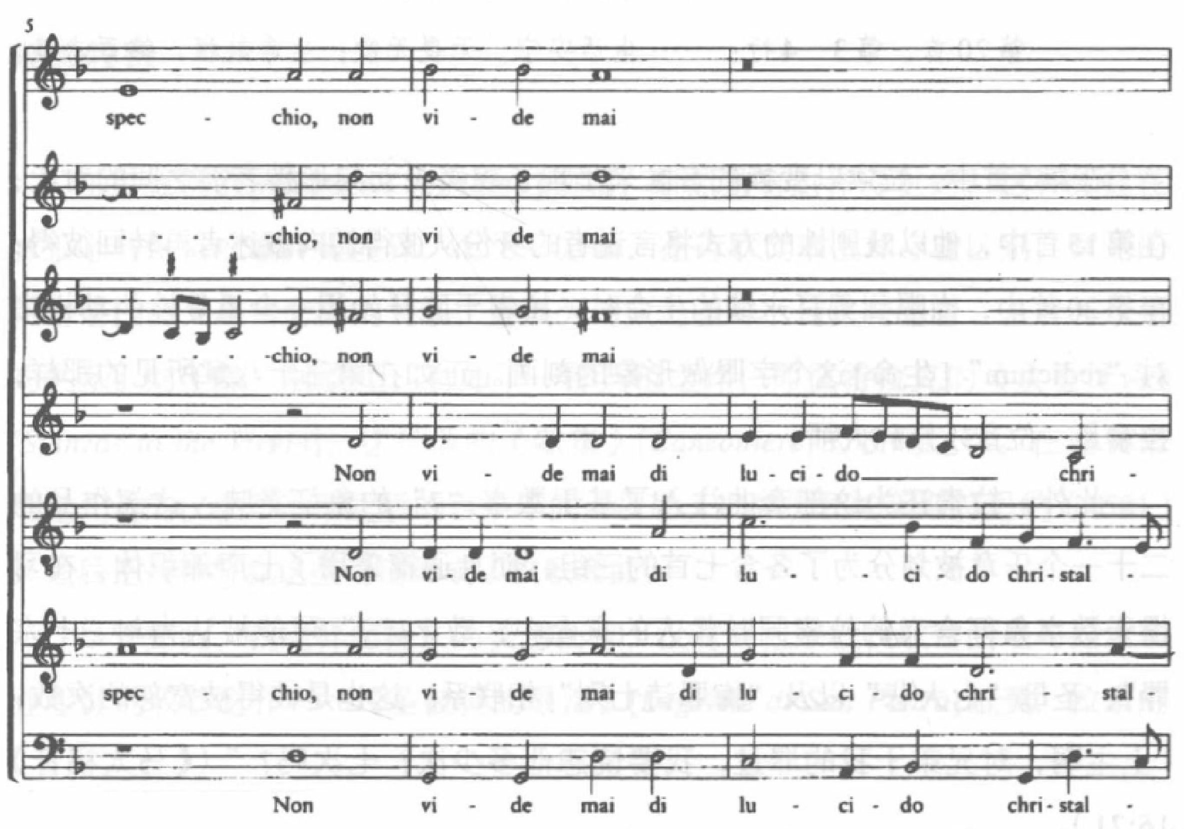
在第5首中，拉索以变换的音区来呈现了貌美少女与形秽老翁之间的对比；在第15首中，他以戏剧性的方式将言说者的身份从彼得转向叙述者再转回彼得；在第20首中，当唱到绵亘永续的生命时，拉索干脆开始用一个重复性的动机来对“redictum”[生命]这个字眼做形象的刻画。正如在第三十八章所见的那样，拉索是一位音乐修辞大师。
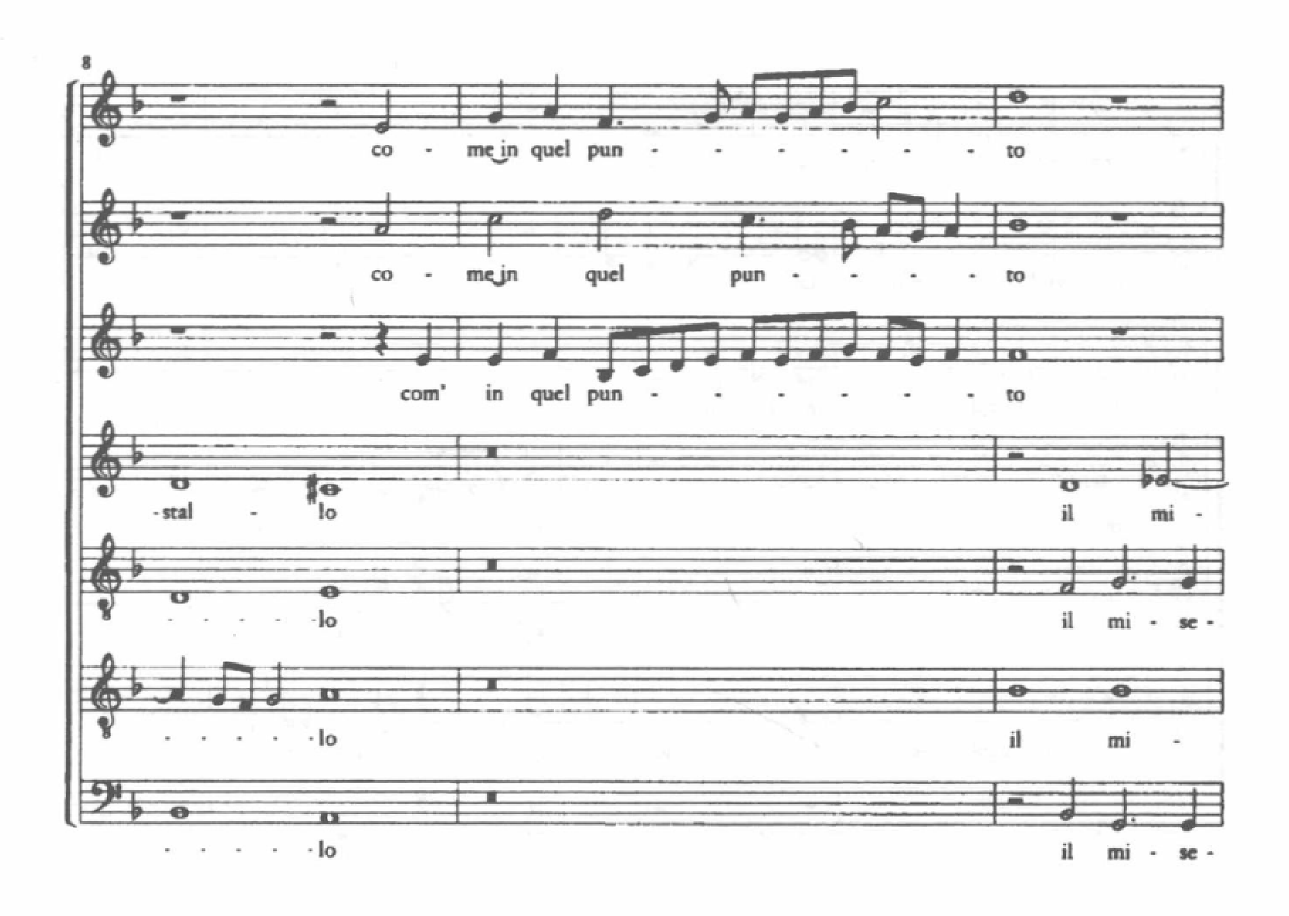
此外，拉索还为这部套曲注入了基于数字“7”的象征意味：这部作品的二十一个乐章被划分为了各含七首的三组，而且通篇采用了七声部织体。在习惯于数字象征含义的拉索同时代人的意念中，数字“7”可能被认为与“七宗罪”、圣母“七大悲”以及“悔罪诗七则”相联系。这也是彼得被宽恕的次数：“上主啊，对兄弟于我的罪过，我要饶恕他多少次？七次吗？”（《马太福音》16:21）。 599
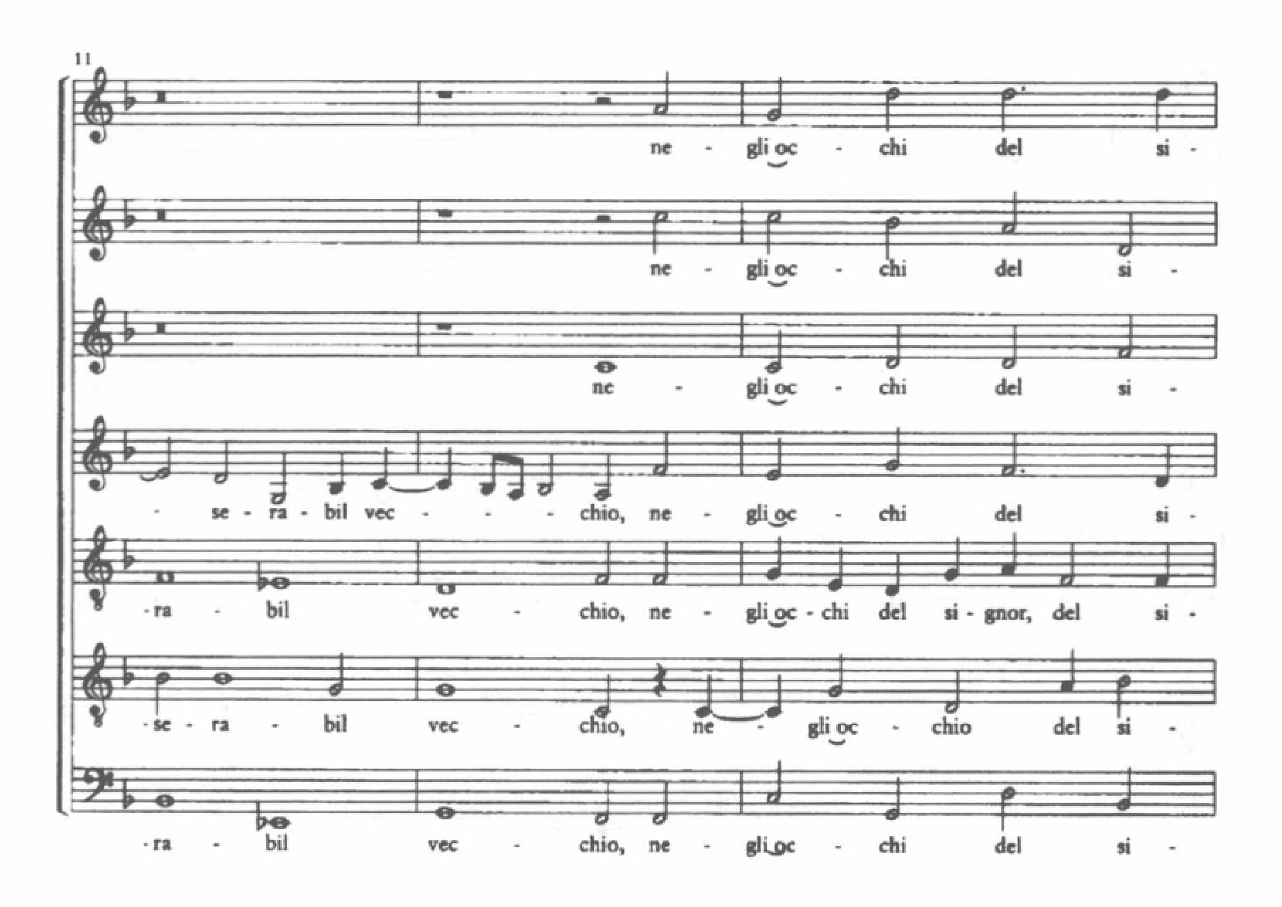
谱例37-5：拉索《圣彼得的眼泪》：（a）第5首，第1—17小节；（b）第15首，第1—19小节；（c）第20首，第8—17小节
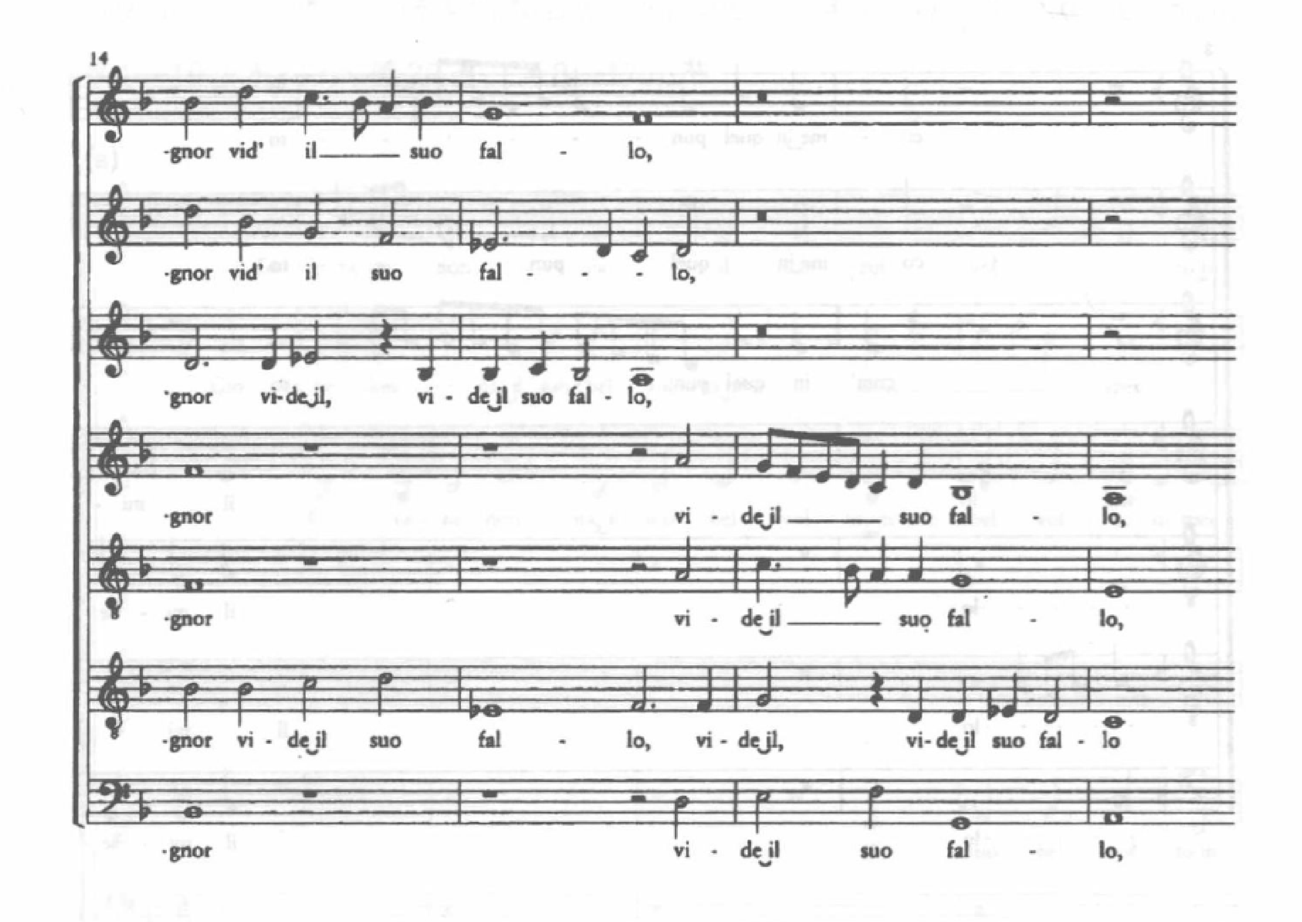
(a)
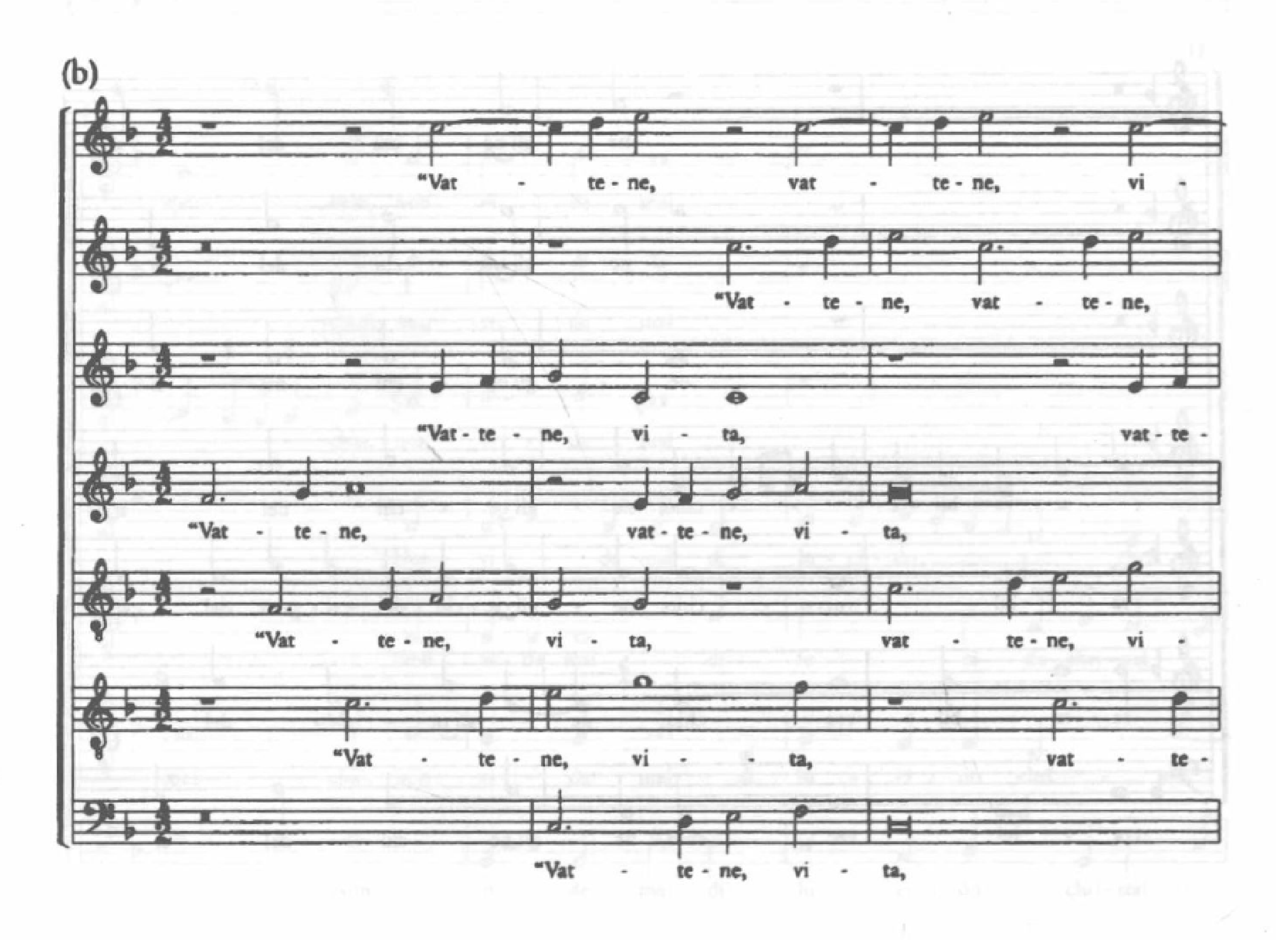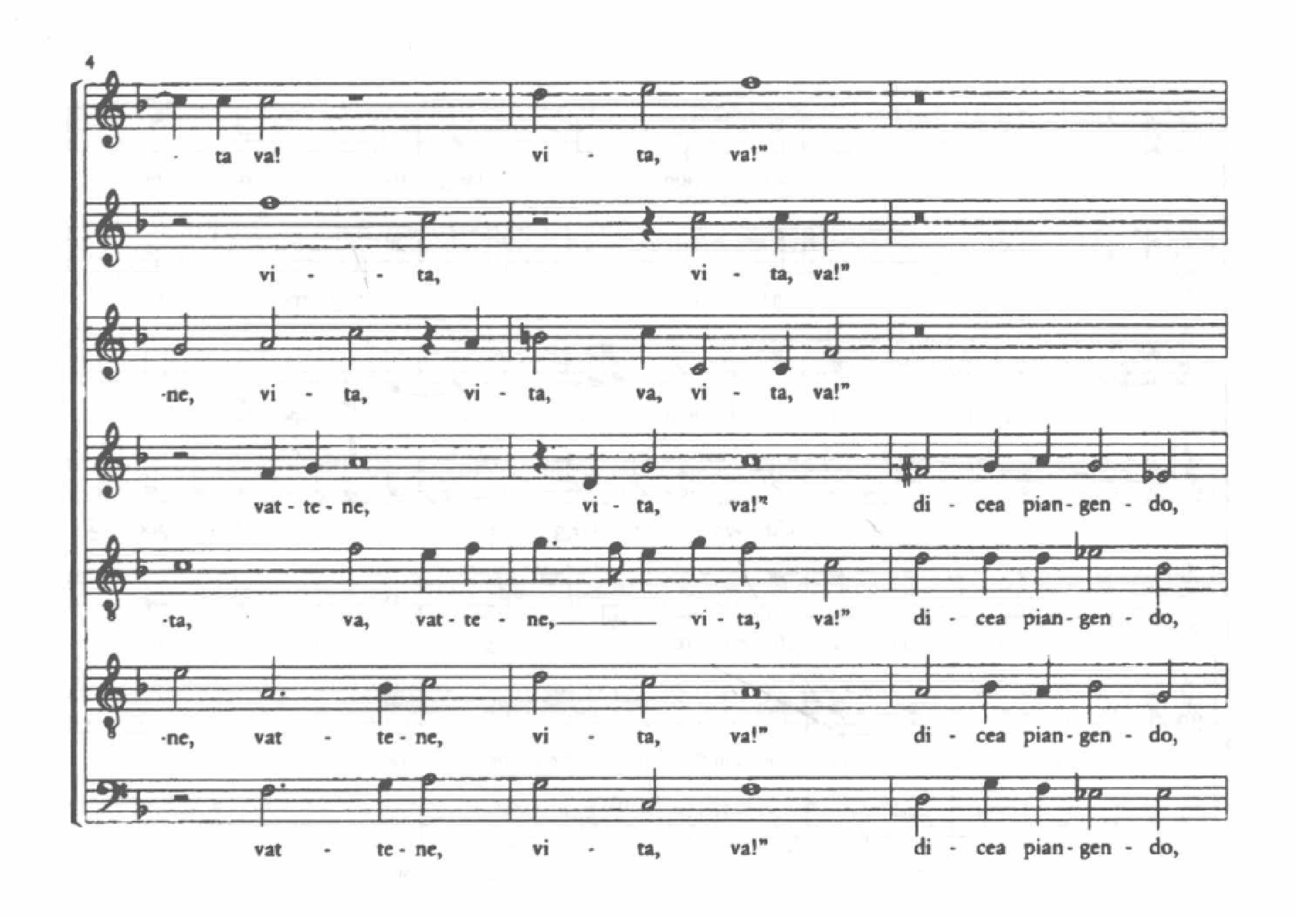





8
co - me in quel pun - - - - - - - - to
co - me in quel pun - - - - to
com' in quel pun - - - - - - - to
-stal - lo il mi -
- - - - - lo il mi - se -
- - - - - - lo il mi -
- - - - - - lo il mi - se -
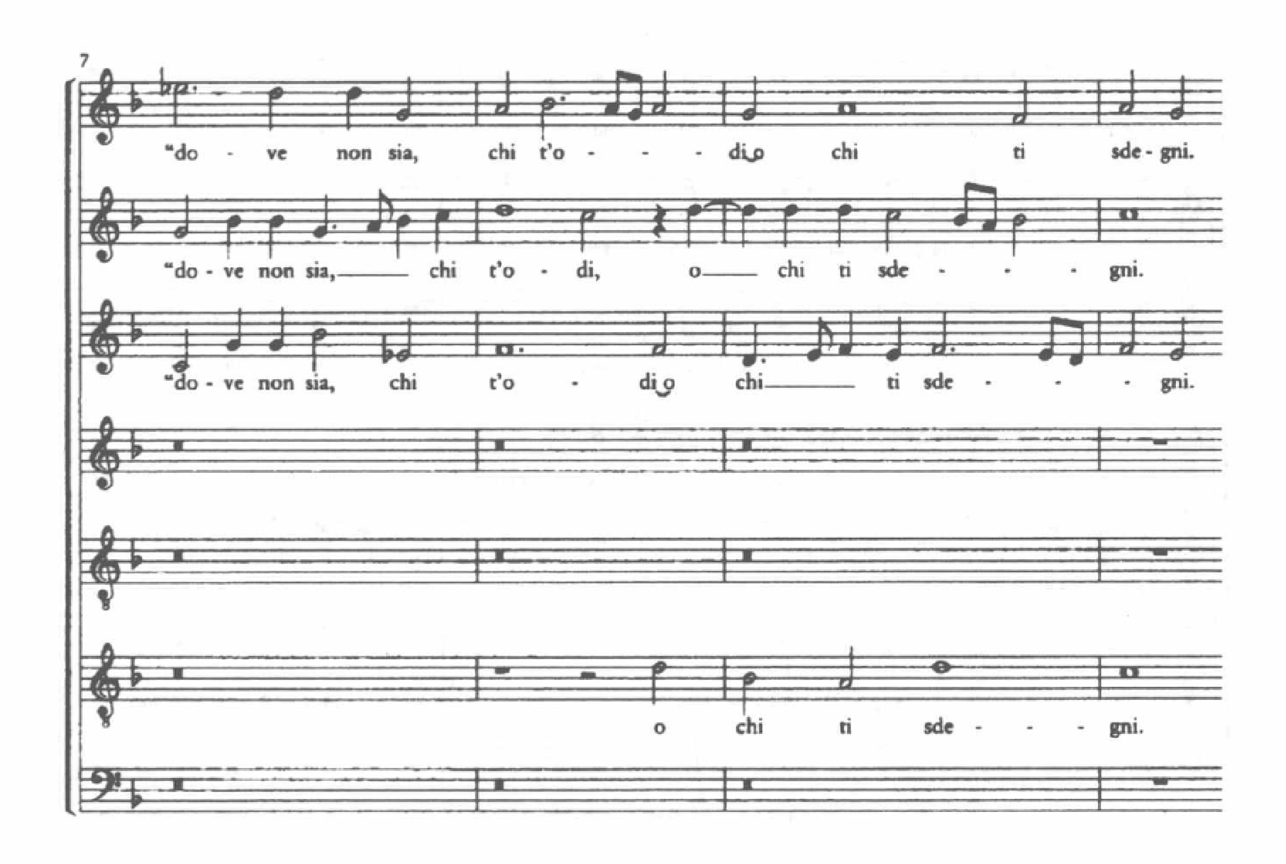

11
ne - gli oc - chi del si -
ne - gli oc - chi del si -
ne - gli oc - chi del si -
- se - ra - bil vec - - - - chio, ne - gli oc - chi del si -
-ra - bil vec - chio, ne - gli oc - chi del si - gnor, del si -
-se - ra - bil vec - chio, ne - gli oc - chio del si -
-ra - bil vec - chio, ne - gli oc - chi del si -


14
-gnor vid' il suo fal - lo,
-gnor vid' il suo fal - - lo,
-gnor vi-de il, vi - de il suo fal - lo,
-gnor vi - de il suo fal - lo,
-gnor vi - de il suo fal - lo,
-gnor vi - de il suo fal - lo, vi - de il, vi - de il suo fal - lo
-gnor vi - de il suo fal - lo,
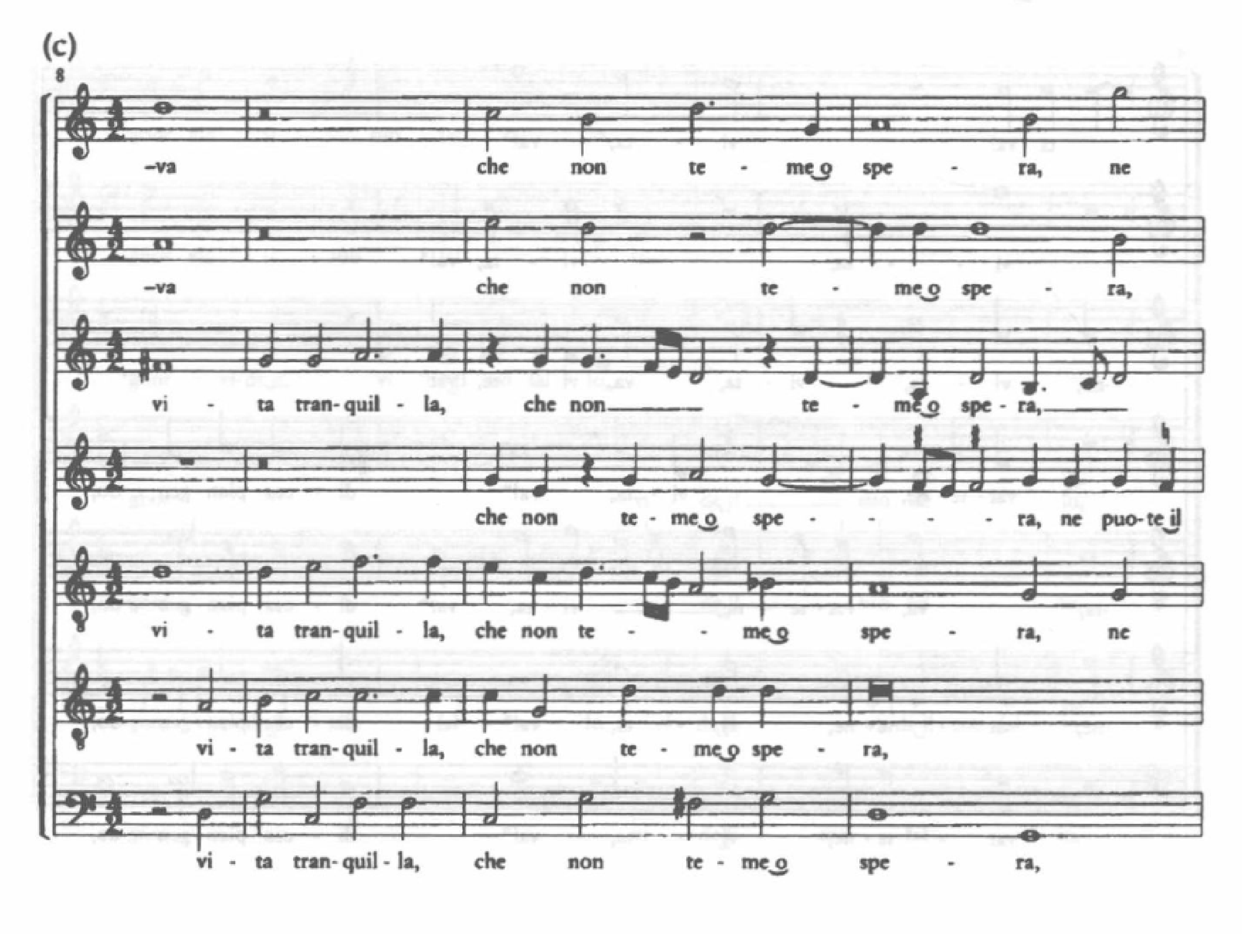
(b)
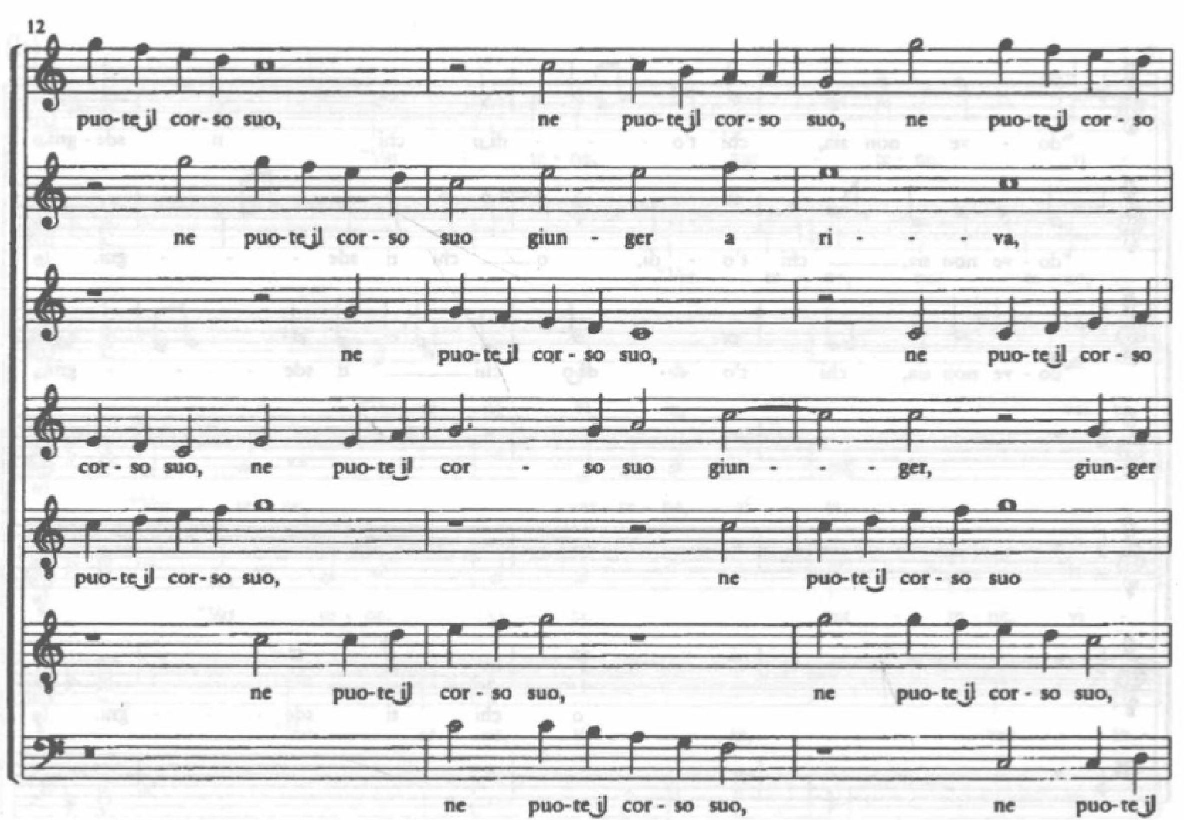

"Vat - te - ne, vat - te - ne, vi -
"Vat - te - ne, vat - te - ne,
"Vat - te - ne, vi - ta, vat - te -
"Vat - te - ne, vat - te - ne, vi - ta,
"Vat - te - ne, vi - ta, vat - te - ne, vi -
"Vat - te - ne, vi - ta, vat - te -
"Vat - te - ne, vi - ta,
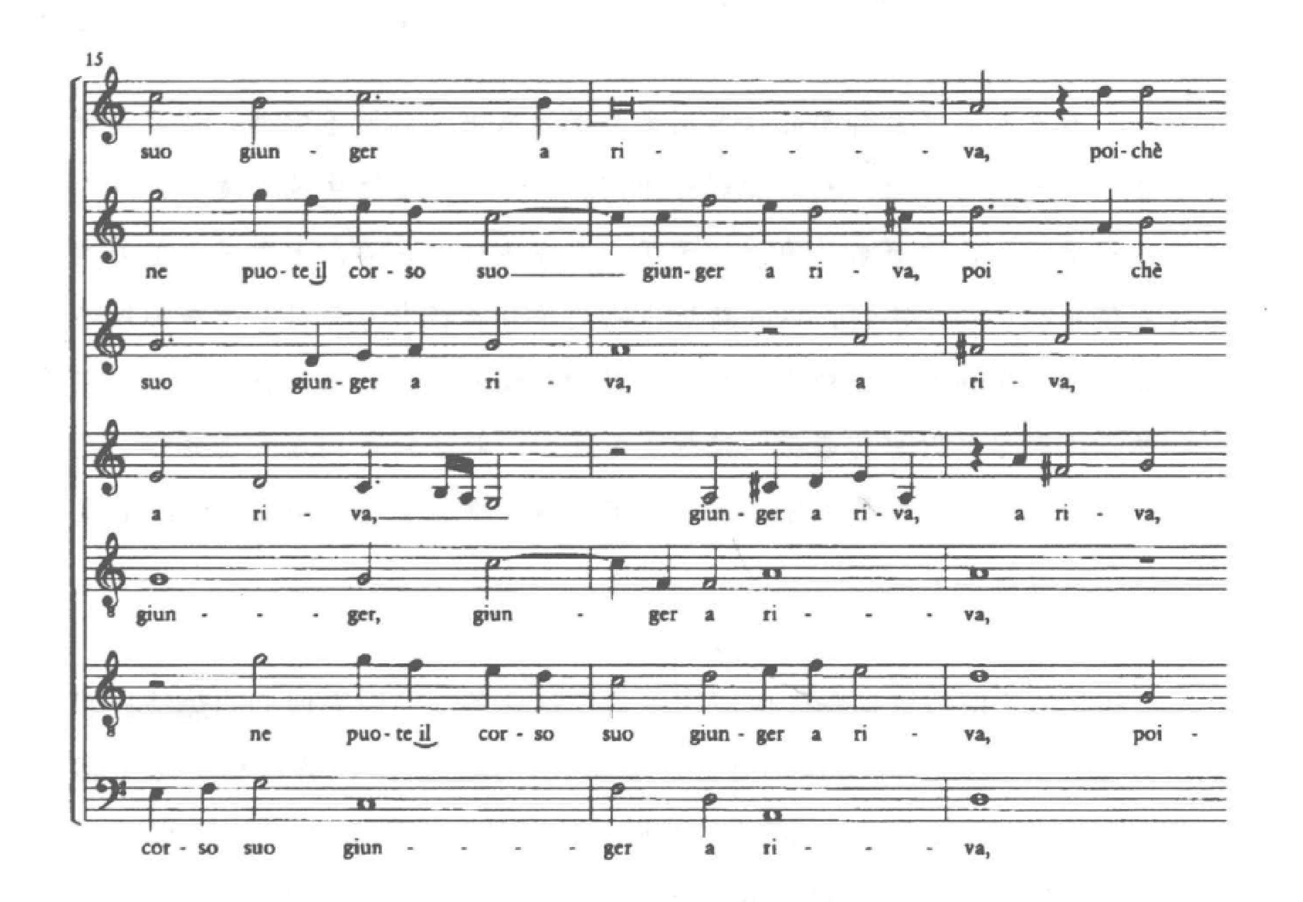

4
-ta va! vi - ta, va!"
vi - ta, vi - ta, va!"
-ne, vi - ta, vi - ta, va, vi - ta, va!"
vat - te - ne, vi - ta, va!" di - cea pian - gen - do,
-ta, va, vat - te - ne, vi - ta, va!" di - cea pian - gen - do,
-ne, vat - te - ne, vi - ta, va!" di - cea pian - gen - do,
vat - te - ne, vi - ta, va!" di - cea pian - gen - do,


7
"do - ve non sia, chi t'o - di o chi ti sde - gni.
"do - ve non sia, chi t'o - di, o chi ti sde - gni.
"do - ve non sia, chi t'o - di o chi ti sde - gni.
o chi ti sde - gni.

(c)


8
–va che non te - me o spe - ra, ne
–va che non te - me o spe - ra,
vi - ta tran-quil - la, che non te - me o spe - ra,
che non te - me o spe - - - - ra, ne puo-te il
vi - ta tran-quil - la, che non te - - me o spe - ra, ne
vi - ta tran-quil - la, che non te - me o spe - ra,
vi - ta tran-quil - la, che non te - me o spe - ra,


12
puo-te il cor-so suo, ne puo-te il cor-so suo, ne puo-te il cor-so
ne puo-te il cor-so suo giun - ger a ri - - - va,
ne puo-te il cor-so suo, ne puo-te il cor-so
cor-so suo, ne puo-te il cor - so suo giun - - ger, giun-ger
puo-te il cor-so suo, ne puo-te il cor-so suo
ne puo-te il cor-so suo, ne puo-te il cor-so suo,
ne puo-te il cor-so suo, ne puo-te il



对礼仪和圣咏的修订

604

我们先前曾有提及，特伦托公会的目标之一是改革教会的礼拜仪式。在1568年和1570年，罗马分别发布了新版的每日祈祷书和弥撒书，并要求整个罗马天主教会以义不容辞的姿态予以采纳，除非他们证明当地习俗在两百年之前就已牢牢确立。显然，此举意在将礼拜仪式标准化，也包括其中所用的音乐。

1577年10月25日，教皇格里高利十三世将这项改革延伸到了教会的圣咏书[1]中，这具体反映在他对帕莱斯特里纳和罗马音乐家安尼巴莱·佐伊罗

1. 格里高利的改革步伐在最大的时候还触及了教会年历。已有超过一千五百年之久的标准体系，即所谓的“罗马儒略历”[Julian calendar]（由尤利乌斯·恺撒在公元前45年宣布实施），比太阳年长约十一分钟。久而久之，年历和太阳的运行注定不能再同步了，1580年的春风日出现在了3月11日，竟然提前了十天。1582年10月，在其天象师的建议下，格里高利下令将一年中划去十天：10月5于是变为10月15日。于是来年的春分就会准时复位。他继而还颁布法令，将某些世纪年的二月增加一天。在该体制之下，教会年历与太阳历的差异被缩减至仅约二十六秒。

[Annibale Zoilo]（约1537—1592）的简短训谕中：

> 我久已获悉，神圣礼仪所用之日课圣咏书、弥撒圣咏书、乃至包含圣咏音乐之诗篇集，充斥着因作曲家、抄写员、出版商疏忽渎职甚或心怀恶意所造成之野蛮、晦涩、矛盾、浮夸劣迹，是故，上列书籍尽需遵照特伦托公会之决议，以及新近出版之每日祈祷书与弥撒祈祷书加以修订，以使上述浮夸之处得以剪除，野蛮、晦涩之处得以修正，令信徒在称颂上帝名号时更为崇敬、清晰、专注……我且授命你等负责修订、净化、纠正、改良相关圣咏书，以及其他遵照神圣罗马教会礼仪需在教堂使用之书面文本。[1]

605

起初，帕莱斯特里纳和佐伊罗接受了这项任务。但后来他们的热情显然有所退却，并最终放弃了这项计划。到了1611年，这项任务被移交给了费利切·阿内里奥[Felice Anerio]（约1560—1614）和弗朗切斯科·索里亚诺[Francesco Soriano]（1548/49—1621），他们在1614年出版了这些圣咏的权威版本——梅迪奇版[*Editio medicea*]。

我们将特别注意礼仪音乐中的两项改革。一是安魂弥撒礼仪的标准化，它结束了所选圣咏因地而异的情况。二是对继叙咏的裁处，自中世纪以来逐渐被加入礼仪的继叙咏有数千首之多，只有四首经受住了公会的审查，分别是用于复活节的《颂赞牺牲者复活》[*Victimae paschali laudes*]，用于圣灵降临节的《圣灵降临》[*Veni sancte spiritus*]，用于基督圣体节的《赞美锡安山》[*Lauda Sion*]，用于安魂弥撒的《震怒之日》[*Dies irae*]。在此基础上，用于圣母七悲节[Feast of the Seven Sorrows of the Virgin]的圣母悼歌[*Stabat mater*]在1727年又被恢复。

特伦托公会的法令和格里高利的简述共同表明了十六世纪的优越感。毕竟，传说中由教皇格里高利一世创立的圣咏曲目在那么多世纪以来一直被音乐家和

1. 转引自 Weiss & Tarukin, *Music in the Western World*, 139。

圣务员视为神圣不可侵犯之物，而如今它却需要符合当代人的趣味了。十六世纪的圣咏书随后通行了两个多世纪，并在十九世纪被索莱姆[Solesmes]修士研究并出版的“梵蒂冈版本”（1904年由教皇庇护五世授权）取代。

从整体上评估反宗教改革运动运动以及特伦托公会对十六世纪晚期音乐的影响是一件非常棘手的事。教会一方面致力于扼制异端、谋求统一，另一方面也意在激发创造性。因为尽管表面上看来它的判决是要限制艺术性的表达，但它的目标却是为了让音乐和信仰彼此亲近。最终，这一目标催生了诸如拉索的《圣彼得的眼泪》、帕莱斯特里纳的《雅歌》、维多利亚的《悼亡曲》[*Officium defunctorum*]等杰作，它们都是最美妙、最令人愉悦的音乐。

威尼斯

毋庸置疑，帕莱斯特里纳音乐风貌中的保守性质是由他的个性因素和罗马的因循守旧特质造就的。然而在威尼斯却完全是另一番景象，这得益于它作为商贸中心的名声、财富和独立意识。在此，宗教的和城市的生活和仪式密不可分地彼此交织在一起。当威尼斯人参加他们的年度海洋婚礼暨耶稣升天节（复活节后四十天）这一庆典时，人们甚至会使用“市政礼仪”[civic liturgy][1]这一说法。哪怕是最高国家机关——总督府，也会被植入某种宗教职能。

罗马的宗教音乐在努力遵照特伦托公会的法令融入虔敬感，虽然威尼斯可能也想这么做，但它同样也想彰显政府的声望和排场，这项新任务催生了非常不同于罗马的风格。 606

圣马可主教座堂

威尼斯宗教音乐的焦点是圣马可主教座堂的长方形会堂（图37-2），这一传

1. Carter, *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*, 114.

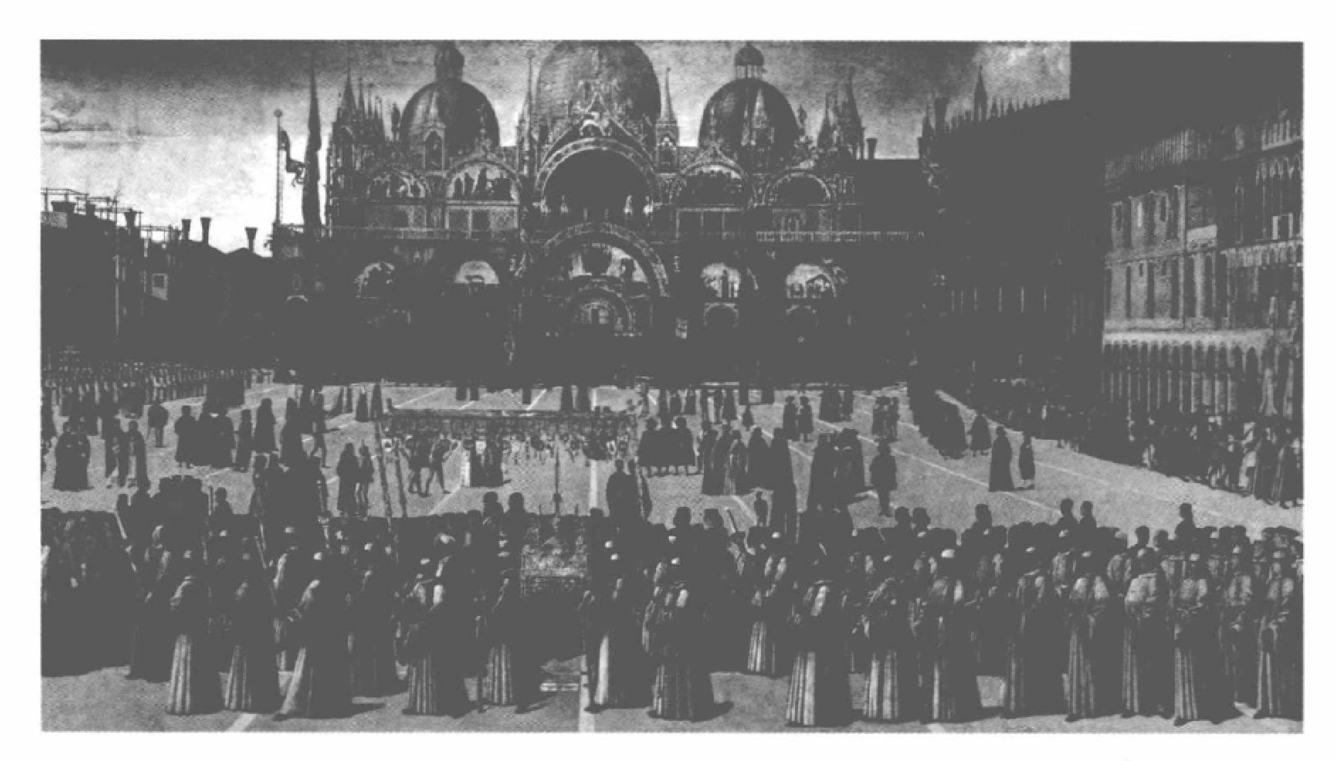


图37-2 金泰尔·贝利尼[Gentile Bellini]，《圣马可广场的游行》[*Procession in Piazza San Marco*]，背景是圣马可主教座堂，1496年（威尼斯学院美术馆）

统始于1527年维拉尔特被任命为此地乐长之日，这里可傲然位列同时代最早的音乐机构。图表37-4列出了其礼拜堂乐长和管风琴师的继任情况：

图表37-4：十六世纪至十七世纪初期圣马可主教座堂的礼拜堂乐长和管风琴师名单

礼拜堂乐长	管风琴师
维拉尔特 1527—1562	布斯[Jacques Buus] 副琴师 1541—1550
罗勒 1563—1564	帕拉博斯科[Girolamo Parabosco] 正琴师 1551—1557
扎里诺 1565—1590	帕多瓦诺[Annibale Padovano] 副琴师 1552—1565

礼拜堂乐长	管风琴师
多纳托[Baldassare Donato] 1590—1603	梅鲁洛[Claudio Merulo]正琴师 1557—1584
克罗斯[Giovanni Croce] 1603—1609	安德烈亚·加布里埃利[Andrea Gabrieli] 副琴师 1566—1584
马丁内戈[G. C. Martinengo] 1609—1613	正琴师 1584—1585
蒙特威尔第 1613—1643	乔瓦尼·加布里埃利[Andrea Gabrieli] 副琴师 1585—1612
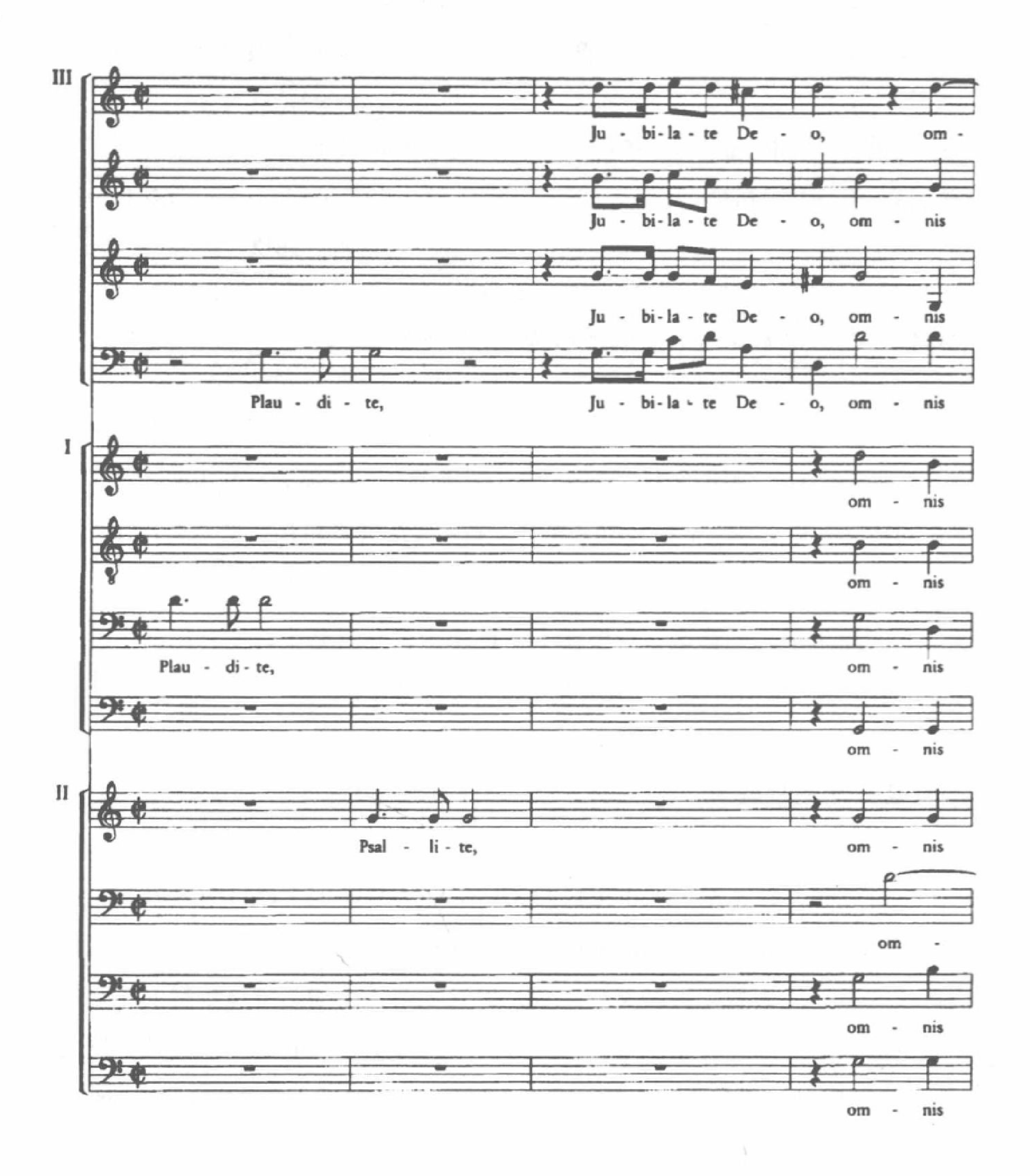
资料来源： Carter, *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*, 116。
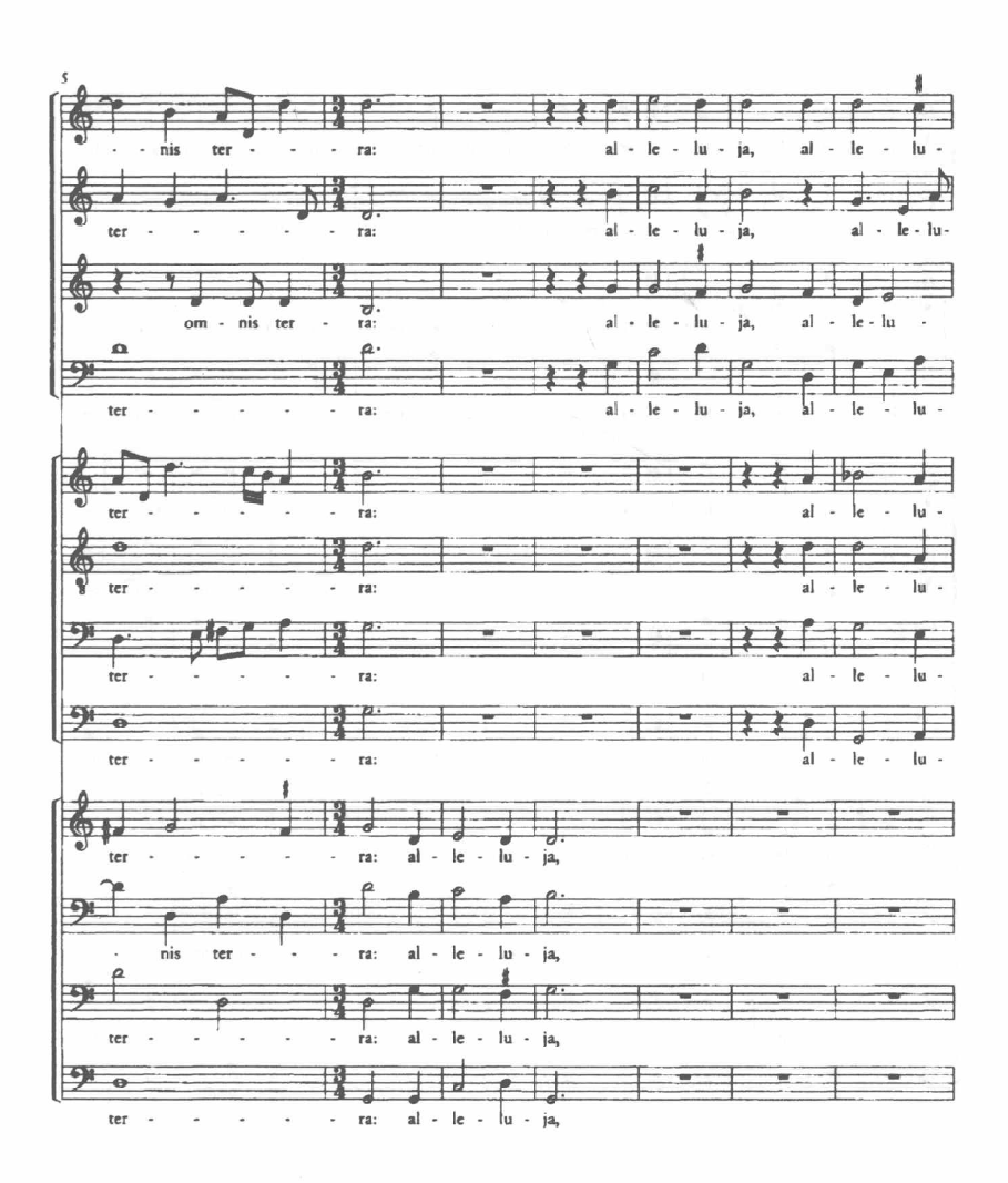
此外，1568年在这里还成立了一个永久性的器乐组合，受吉罗拉莫·达拉·卡萨[Girolamo dalla Casa]指导，我们在第三十一章提到过此人所作关于装饰音的论文。及至十七世纪初，圣马可主教座堂的音乐机构包括一名礼拜堂乐长和一名助手、二十四名歌手、两名管风琴师、两名器乐合奏团的领导者，以及十六名器乐手。尽管这一规模在十六世纪末期显得略小，但它足以供乔瓦尼·加布里埃利根据自身的丰富想象力加以灵活调用了。 607
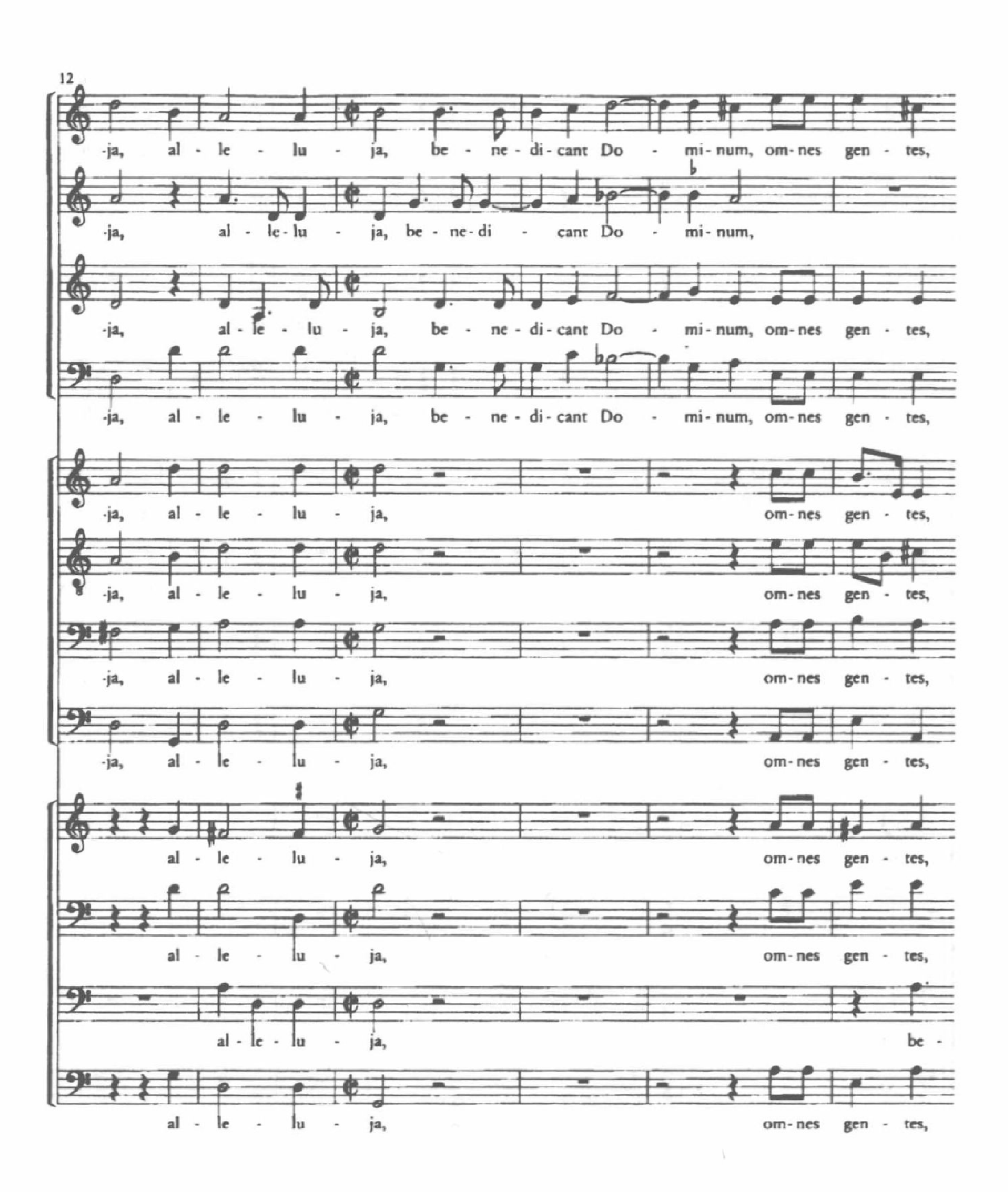
乔瓦尼·加布里埃利

在1597年，乔瓦尼·加布里埃利[Giovanni Gabrieli]（1553/56—1612）出版了一本题为《教堂交响曲》[*Sacrae symphoniae*]的经文歌集。其中主要由供庆典仪式所用的大型复调经文歌组成，但它们与（比如）维拉尔特或帕莱斯特里纳的任何一部经文歌都不相同。谱例37-6是其中一首的一个片段，题为《凡尘俗世皆对上帝鼓掌、奏乐、欢呼》[*Plaudite, psallite, jubilate Deo omnis terra*]。

谱例37-6：乔瓦尼·加布里埃利《凡尘俗世皆对上帝鼓掌、歌颂、欢呼》，第1—17小节




5
- nis ter - - ra: al - le - lu - ja, al - le - lu -
ter - - - - - ra: al - le - lu - ja, al - le - lu -
om - nis ter - ra: al - le - lu - ja, al - le - lu -
ter - - - - - - ra: al - le - lu - ja, al - le - lu -
ter - - - - - ra: al - le - lu -
ter - - - - - - ra: al - le - lu -
ter - - - - - - ra: al - le - lu -
ter - - - - - - ra: al - le - lu -
ter - - - - - ra: al - le - lu - ja,
- nis ter - - - ra: al - le - lu - ja,
ter - - - - - ra: al - le - lu - ja,
ter - - - - - - ra: al - le - lu - ja,

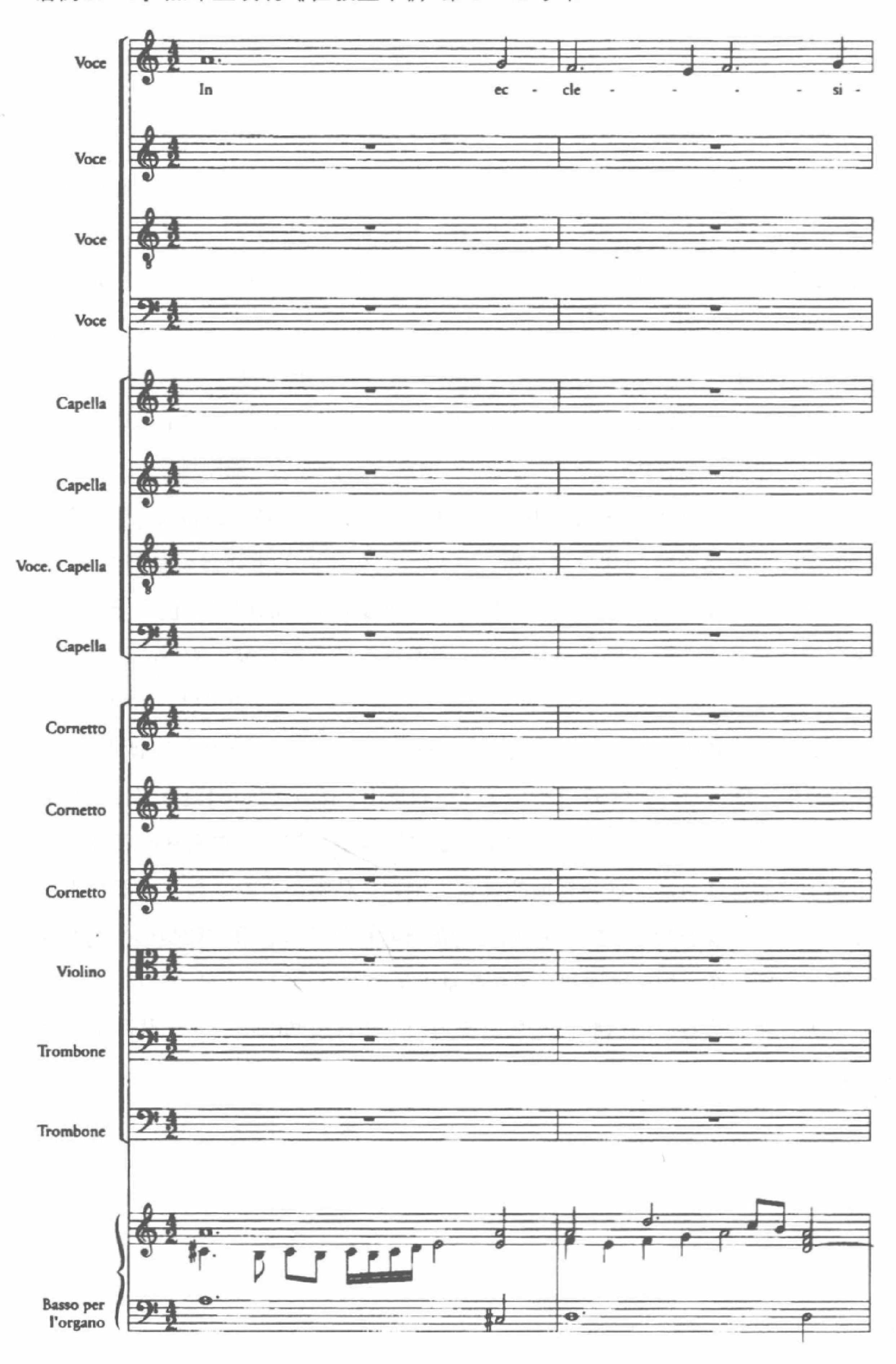

12
-ja, al - le - lu - ja, be - ne - di - cant Do - mi - num, om - nes gen - tes,
-ja, al - le - lu - ja, be - ne - di - cant Do - mi - num,
-ja, al - le - lu - ja, be - ne - di - cant Do - mi - num, om - nes gen - tes,
-ja, al - le - lu - ja, be - ne - di - cant Do - mi - num, om - nes gen - tes,
-ja, al - le - lu - ja, om - nes gen - tes,
-ja, al - le - lu - ja, om - nes gen - tes,
-ja, al - le - lu - ja, om - nes gen - tes,
-ja, al - le - lu - ja, om - nes gen - tes,
al - le - lu - ja, om - nes gen - tes,
al - le - lu - ja, om - nes gen - tes,
al - le - lu - ja, be -
al - le - lu - ja, om - nes gen - tes,
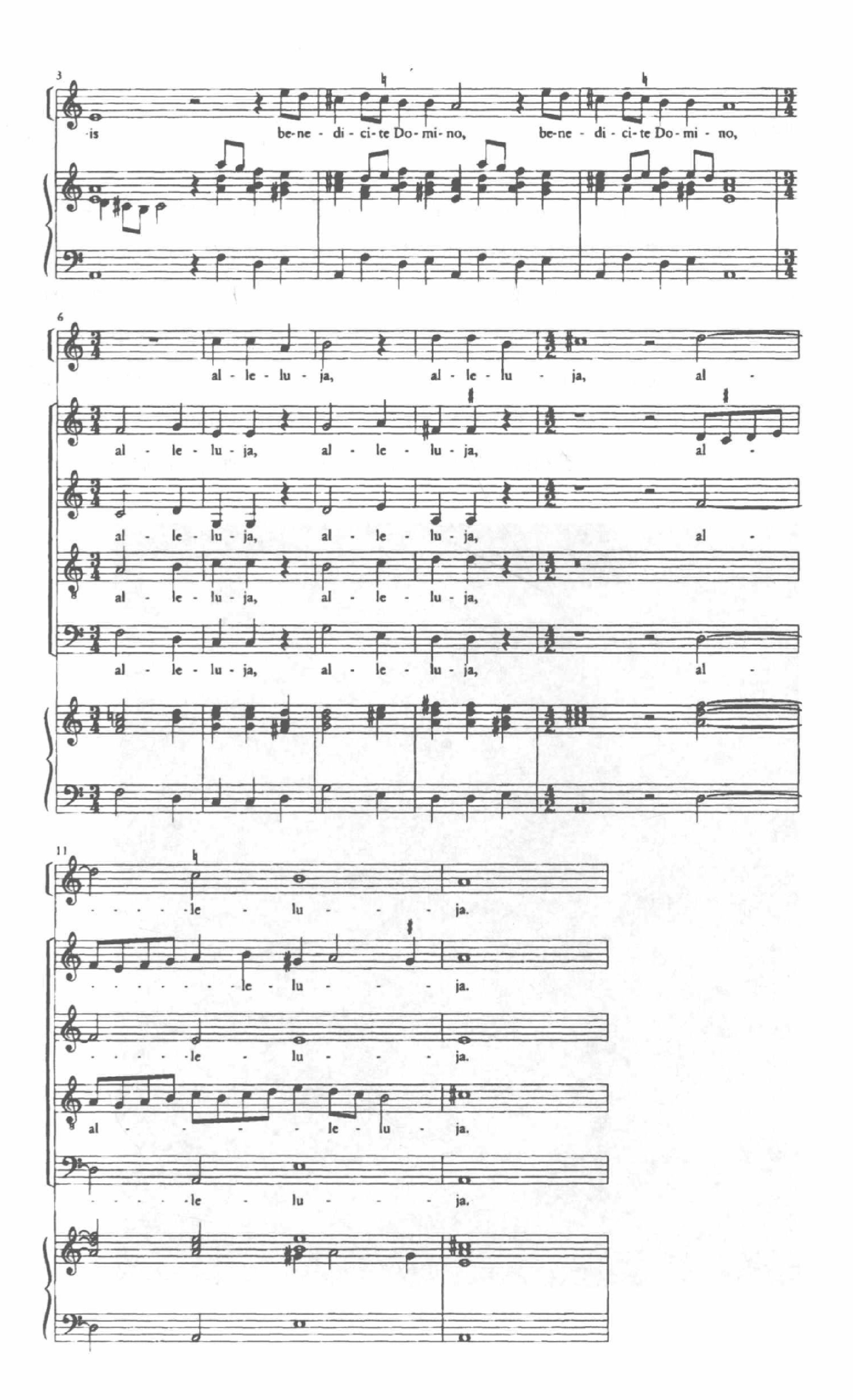
我们只需要听一听开头两个小节在唱到“鼓掌、奏（乐）”时的修辞性呼喊（可能是独唱声部所唱），就能意识到加布里埃利已然摆脱了尼德兰复调中的主流笔法。随即，三个唱诗班开始以短小且拥有爆发性节奏活力的朗诵式对话来轰炸我们，每个唱诗班都采用了不同的声部组合方式。在此，对比成了关键因素：用音区上的对比以及独唱与唱诗班的交替来区分不同的唱诗班；运用动机、节拍和调中心的对比来启动循环性的“哈利路亚”叠句，这是加布里埃利钟爱的笔法，让这个作品具有回旋曲的特点。简而言之，这是一部剧场性的作品。 608

虽然在1597年的那套曲集中，唱诗班有时会被标为独唱组[voce]与合唱组[cappella]，但这首作品却没这么做，其中也没有任何关于让器乐参与的指示。但器乐肯定是参与其中的。可能它们被用来重复独唱组的声部，也可能它们会整个替代独唱组。不过显而易见的是，西斯廷礼拜堂教廷歌手所悉心维持的无伴奏演唱传统此时已显得反常，而乐器在十六世纪末的教堂里早已寻常可闻。 609

加布里埃利在他的第二卷《教堂交响曲》（出版于1615年作曲家逝世以后）中进行了一些创新。谱例37-7给出了《在教堂中》[*In ecclesiis*]这首名作的开头部分。许多学者已经不再称之为“文艺复兴”音乐。加布里埃利在此已然把过去属于“装饰性色彩”这一领域的议题（例如让独唱与合唱交替、乐器与人声交替，以及键盘乐器的伴奏等），转变为能够对作品结构起限定和塑形作用的创作议题。可以说，加布里埃利在《在教堂中》的关注点已经突破了旋律、节奏、对位等议题的边界，而这些正是从迪费到帕莱斯特里纳的作曲家们共同关注的问题。 612

谱例37-7：加布里埃利《在教堂中》，第1—12小节





3
-is
be-ne - di - ci-te Do-mi-no,
be-ne - di - ci-te Do-mi - no,
6
al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja,
al -
al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja,
al -
al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja,
al -
al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja,
al -
11
- le - lu - ja.
- le - lu - ja.
- le - lu - ja.
al - le - lu - ja.
- le - lu - ja.

西班牙

在腓力二世国王（1556—1598年在位）这位罗马天主教会信仰的守护者统治下，西班牙保持着热忱的宗教信仰，其音乐生活也高度繁荣。热忱的宗教兴趣鲜明地反映在1591年对托莱多这个埃尔·格列柯——他曾在一幅令人难忘的画中描绘过这座城市（图37-3）——所定居的城市所做的普查性描述中。在这个大约五万居民的城市中，有二十六座教堂，三十六座男修院和女修院，十八座圣殿（每座都奉献给一位不同的圣人），十二所祈祷厅[oratories]以及四所宗教学院。两千余名圣务员约占了总人口的百分之五。而伴随人口在随后几年间



图37-3　埃尔·格列柯《托莱多远景》[*View of Toledo*]，约1610年（大都会艺术博物馆，纽约）

的减少，又新增了九座修道院。

西班牙音乐的份量很好地体现在弗朗西斯科·格雷洛[Francisco Guerrero]（1528—1599）和托马斯·路易斯·德·维多利亚[Tomás Luis de Victoria]身上，前者死后在西班牙人的美洲殖民地名望大增，后者是十六世纪最伟大的西班牙作曲家。

613
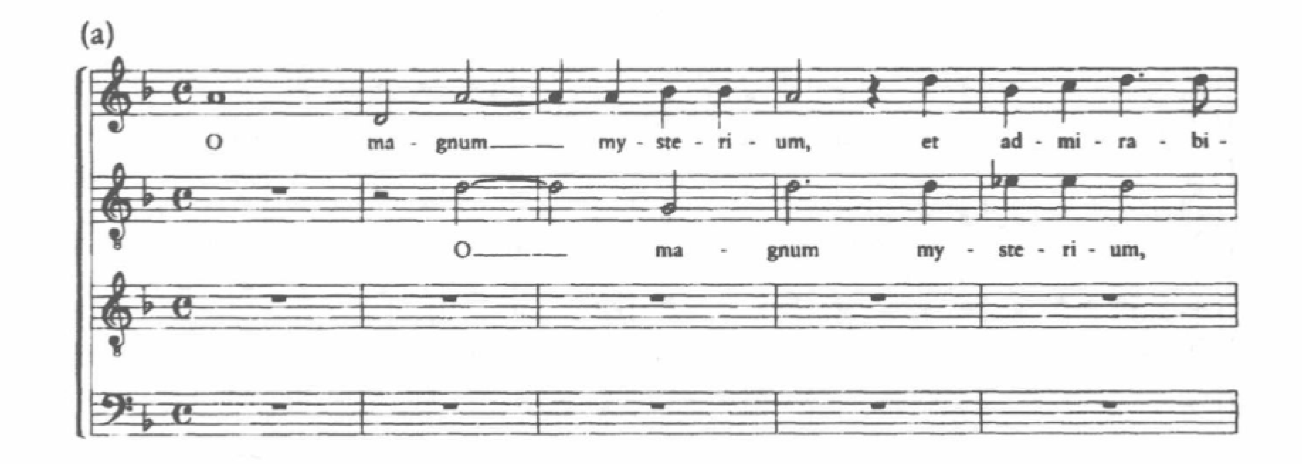
维多利亚
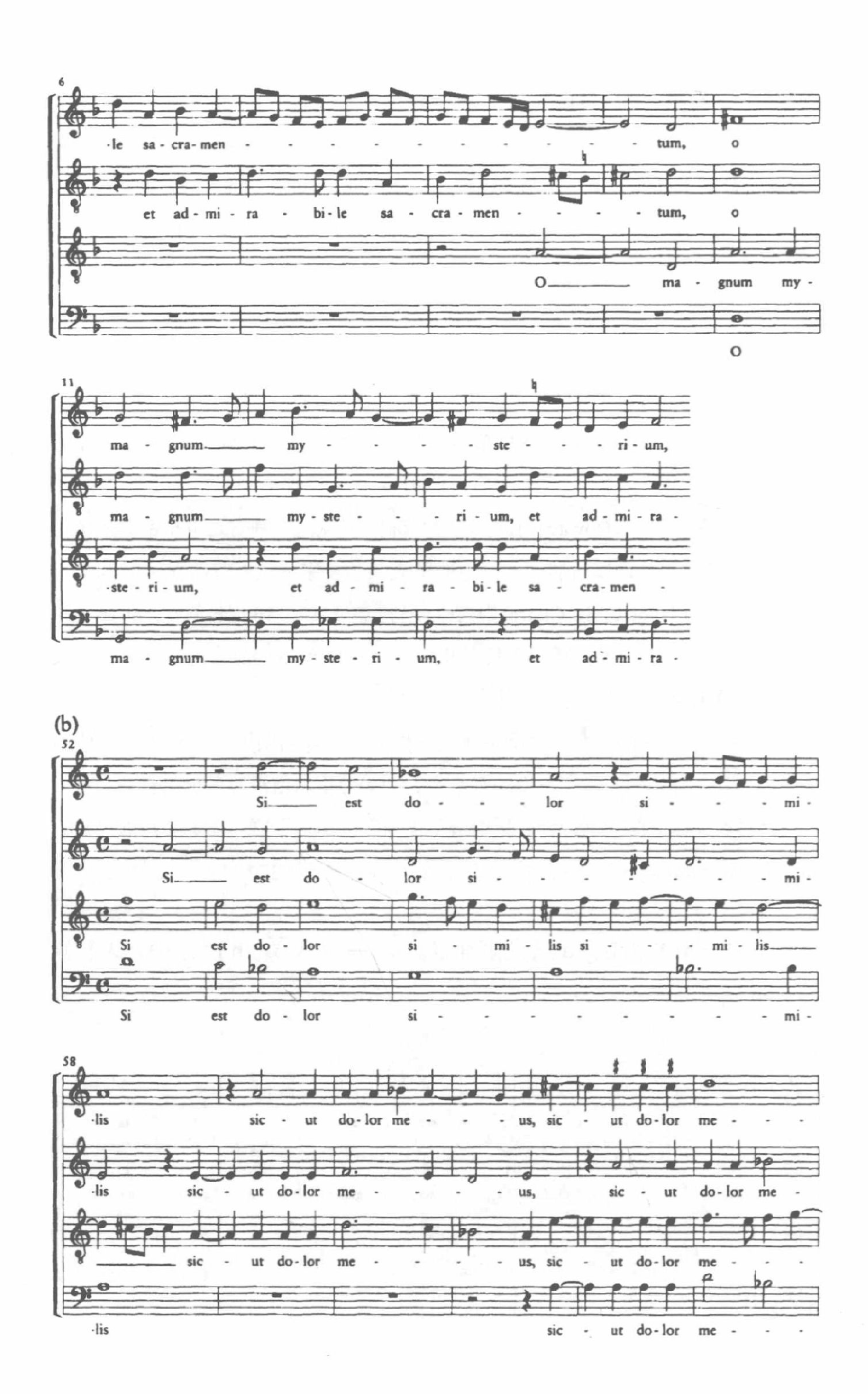
维多利亚在1548年生于圣特蕾莎的故乡阿维拉，自1560年代中期起在罗马生活了二十年。在回到西班牙后，他被授予专职教士一职，侍奉腓力的姐姐——皇太后玛丽亚[Dowager Empress Maria]（马克西米利安二世皇帝的遗孀），她在1581年回到马德里后居住在舒适的圣克莱尔皇家赤足女修院[royal convent of the Barefoot Nuns of St. Claire]中。维多利亚在1587—1603年间在此供职，既作为私人教士，也作为礼拜堂乐长。此后直到1611年去世前，仍一直作为管风琴师待在这家女修院的音乐机构中。
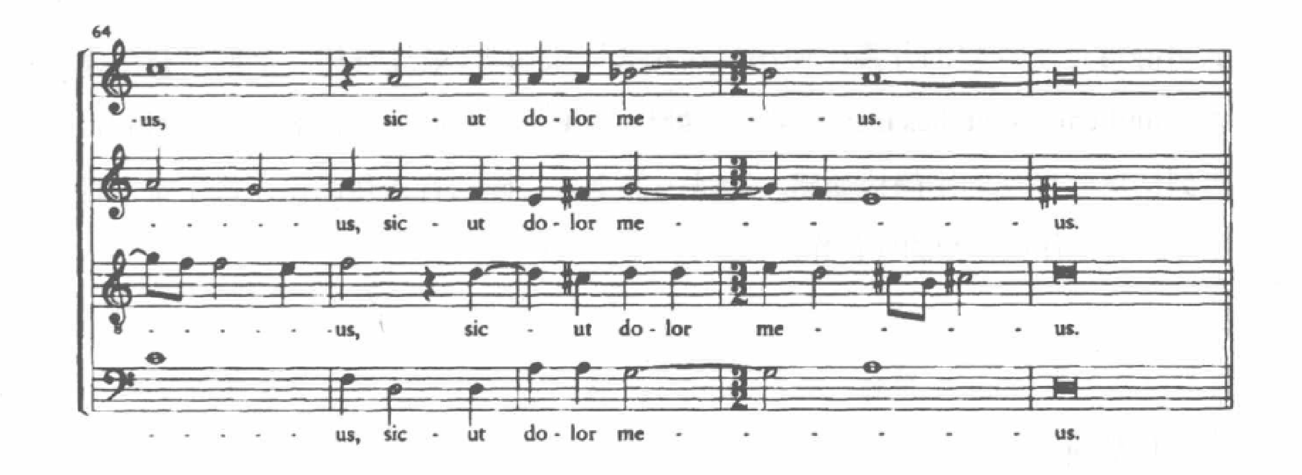
维多利亚或许是最杰出的反宗教改革作曲家。与帕莱斯特里纳不同，他绝不会因早期创作中有率性之举而心怀歉意，因为他根本就没写过世俗音乐。

两首经文歌。维多利亚经文歌中最常被演唱的两首无疑当属《美妙神秘》[*O magnum mysterium*]和《过往之人》[*O vos omnes*]（谱例37-8）：

谱例37-8：维多利亚：(a)《美妙神秘》第1—14小节；(b)《过往之人》第53—68小节




6
-le sa - cra - men - tum, o
et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men - tum, o
O ma - gnum my -
O
11
ma - gnum my - ste - ri - um,
ma - gnum my - ste - ri - um, et ad - mi - ra -
-ste - ri - um, et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men -
ma - gnum my - ste - ri - um, et ad - mi - ra -
(b)
52
Si est do - lor si - mi -
Si est do - lor si - mi -
Si est do - lor si - mi - lis si - mi - lis
Si est do - lor si - mi -
58
-lis sic - ut do - lor me - us, sic - ut do - lor me -
-lis sic - ut do - lor me - us, sic - ut do - lor me -
sic - ut do - lor me - us, sic - ut do - lor me -
-lis sic - ut do - lor me -



615

这两首经文歌都包含着弥漫于维多利亚许多名作中的幽暗气质。这种效果大体上是通过以下常规手段获得的：半音进行，尤其是“拿波里”关系的进行（既在旋律上，也在和声上），持续堆叠并随意解决的延留音。尽管有时候，维多利亚也会采用其他做法，比如当他在《过往之人》结尾处想要强调“sicut dolor meus”[悲戚如我]的最后一次陈述时，他在第66小节里接连使用了位于升F音（第一转位）和G音上的两个小三和弦，其中有扭成一团的半音进行。有一个瞬间，维多利亚似乎听到了埃尔·格列柯所看到的世界。

《悼亡曲》。如果方才引述的两首经文歌是维多利亚最著名的作品，那么他的《悼亡曲》[*Officium defunctorum*]则是他最伟大的作品。这首出版于1605年的乐曲，用于悼念皇太后玛丽亚在1603年的去世。除了为常规的安魂弥撒圣咏——如今被特伦托公会和庇护五世的弥撒书所规范——谱曲以外，维多利亚还另外增加了三首作品：一首经文歌；一首祈求赦罪的“解救我”[Libera me]，在弥撒仪式后演唱；以及一首选自《约伯书》的日课曲，诵唱于亡者日课的晨经之际。

《谱例集》第87曲呈现了这首作品的两个乐章：一个圣哉经，一个礼仪外使用的经文歌——《弦上悲鸣》[*Versa est in luctum*]。安魂弥撒曲中常见的情况是在羔羊经里把圣咏曲调（它在经过一个单声部的“定调”之后唱出）置于最高声部下方。羔羊经第二节通常是从头到尾地完整演唱圣咏。

然而《弦上悲鸣》却没有采用这种做法。它从《约伯书》中节选了两句文本（30: 31和7: 16），没有使用圣咏曲调。它有一种心酸的氛围，在一个拱形结构上绵延持续，其中维多利亚以惊人的控制力呈现了处于动态中的三个部分——

从肃静得近乎神秘的开篇（使用“结对式”模仿），经过情绪苦恼的“我生无谓”[nihil enim sunt dies mei]一句，在最高点“e^2”音上停留并堆叠起一些延留音，再到结尾处呈现的平静接受感。这是一部令人心碎的音乐作品，无逊于十六世纪乃至其他任何世纪的任何作品。

表演实践

十六世纪末的宗教音乐中经常有乐器参与，对于这个事实，不存在任何争议。声乐和器乐一同表演的情形，被许多文献述及。其中有一段是格里高利·马丁[Gregory Martin]这位英国的耶稣会信徒对1576—1578年间的罗马教堂音乐所做的描述：

> 乘兴之际，可在一日之内参观多座教堂，欣赏天国妙乐。人声、乐器尽皆丰富，气氛庄严，气势宏伟。此种音乐能点燃听众之忠诚信念，使人醉心冥想于天堂情景，耳际萦绕着天使圣人所奏唱之旋律。童声与管风琴声相伴和鸣，其声清越响亮，胜于群管齐奏之谐美之音。在唱诗班歌手之间，有萨克布号、木管号或诸如此类高于人声之乐器。

另一份笔记提供了威尼斯建筑师雅各布·圣索维诺[Jacopo Sansovino]记录了1585年圣马可主教座堂欢迎日本亲王代表团到访威尼斯时所表演的音乐：616

> 圣马可教堂中……人满为患，举步维艰。歌手立于新站台上，临近处有便携式管风琴一台，与另外两架立式管风琴以及其他乐器一同演奏，令音乐气势恢宏。在场之歌手、乐手，俱为行家能手……诸事就绪，弥撒开始。[1]

那么，在这种联合性表演更多还属于色彩性的装饰而没有成为“创作”上

1. 两份描述都转引自Carter, *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*, 102, 114。

的考量因素时，这些乐器究竟是怎么演奏的呢？对此有一种回答，它在1586年一篇出自塞维利亚主教座堂——弗朗西斯科·格雷洛是这里的礼拜堂乐长——的有趣文档中初见端倪，这个文档题为“器乐手必须遵守的条例”：

> 首先，罗哈斯[Rojas]、洛佩斯[Lopez]通常在肖姆管上演奏高声部。当其即兴奏出经过句时，须在“部位”[places]和“时机”[time]两方面谨慎遵守某些规则。当一位乐手正在为其声部添加经过句时，另一位乐手须行礼让，只奏谱上所记音符，若两位乐手同时加花，便会扰乱章法，令人耳无法跟随。其次，当罗哈斯、洛佩斯在某个合宜时刻演奏木管号时，亦须遵从彼此礼让、润色适度之原则，设若两人同时以即兴方式添加经过句，将造成不堪容忍之杂乱音响。胡安·德·梅迪纳[Juan de Medina]通常应在支撑对位声部[contralto]上演奏，既不应遮蔽高声部，亦不应在自己声部上过多演奏经过句，以干扰高声部。然而，当其改换为萨克布号上方之最高声部时，便可接过风头，随意添加经过句，并施展其操控乐器之能。至于阿尔凡切兹[Alvanchez]，则应在巴松管上演奏支撑声部[tenors]。每值隆重场合，总有若干竖笛领奏某些乐句。在圣母经中，三句领奏中须分别交予肖姆管、木管号、竖笛，否则，若每次所听均为同一件乐器，聆听者势必会感到乏味。[1]

这篇文档极具价值，因为，与好奇的游客和建筑师的描述不同，这显然是一位“内行”音乐家（格雷洛）对其他参与其中的音乐家们的告诫。它还进一步告诉我们，乐器可被用于重复某些人声的声部，乐手们也可以装饰人声的旋律，他们有时会与歌手们交替，有时也会全权接管。

这篇文档也引发了一些好奇的问题：它所提到的音乐是弥撒曲，还是庆典性经文歌？抑或是指整个宗教音乐呢？塞维利亚的这种实践也通用于别处吗？对于这种实践的源头，我们能回溯至多久以前呢？总之，这篇“条例”值得我们持续思考。

---

1. 这篇文档可见于Stevenson, *Spanish Cathedral Music*, 167; Weiss & Taruskin, *Music in the Western World*, 160—161。

第三十八章
效力于歌词的音乐

619　1607年，朱利奥·切萨雷·蒙特威尔第[Giulio Cesare Monteverdi]发布了一则声明，这是西方音乐史上最著名的声明之一。他采用了“宣言”[Declaration]形式，附在了其兄长克劳迪奥的新曲集《音乐娱乐》[*Scherzi musicali*]的末尾，以此来回应理论家乔瓦尼·玛丽亚·阿图西[Giovanni Maria Artusi]对克劳迪奥牧歌《残酷的阿玛莉丽》[*Cruda Amarilli*]提出的批评：

> 吾兄曾言，其创作并非信意胡为，乃意在使歌词统率和声，而非沦为仆从，故应着眼于此，评判其作。然阿图西在考量曲中细节，即评析吾兄之牧歌片段时，全然不顾及歌词，仿佛其与音乐无关。如此评判后，阿图西表示惟有悉心践行第一实践之惯例规则，方能彰显价值、创造美感。此间，和声具有主导性，统率着歌词。
>
> 第一实践以“和声完美”作为其风格之主要考量因素。亦即，和声作为“支配者”，而非“受支配者”，其为歌词之“主”而非“仆”。此种惯例，由多声音乐之先驱实践者确立，后经奥克冈、若斯坎、拉吕、穆顿、克莱威朗、克莱芒、贡贝尔及其同代人所继承并优化，最终在维拉尔特（以其音乐创作）与扎里诺（以其思虑精深之理论规则）手中企及完美。
>
> 第二实践肇始于罗勒，后经因杰涅里[Ingegneri]、玛伦齐奥、韦尔特[Giaches de Wert]、卢扎斯科[Luzzasco]所法效并完善，并由佩里[Jacopo Peri]、卡奇尼[Giulio Caccini]及更多拥有高贵精神且通晓艺术真谛者所发展。此种实践，以完美匹配歌词作为其主要考量因素，亦即，和声非为“支

配者”，乃为“受支配者”，歌词为和声之“主”。有鉴于此，吾兄称之为“第二”而非“新”，“实践”而非“理论”，意在表明惟有观察作品之实际创作过程，方能理解其匠心趣味。以此观之，吾兄在奉行柏拉图之训示，效从奇人罗勒及其当代追随者，其实践方式不同于可敬之人扎里诺所训导、归纳之原则，以及维拉尔特所践行之手法。[1]

从中我们可以发现两种实践的清晰界标：在第一实践[*prima prattica*]中，和声（也就是对位）是歌词的“主人”；在现行的第二实践[*seconda prattica*]中，歌词是和声的“主人”，而和声则是“仆人”。尽管第二实践常被视为肇始于1600年前后的巴洛克初期，但朱利奥·切萨雷却将它的源头延伸回溯到了十六世纪中期罗勒的牧歌中，由此清楚地表明他没有将它看待为新事物。 620

蒙特威尔第兄弟并非同时期最早呼吁改变歌词-音乐等级关系的音乐家。早在1569年，一位名气不大的牧歌作曲家马克-安东尼奥·马佐内[Marc'Antonio Mazzone]就在《第一卷牧歌》的献词中这样说了：

> 音符乃音乐之躯，文本为音乐之灵。正如灵魂比躯体尊贵，值得跟从、效仿一般，音符亦当跟从并模拟文本，作曲家须关注文本并表达其意义，或悲，或喜，或严厉，当惟文本是从，甚或不顾音乐规则。[2]

甚至为第一实践总结出对位规则的扎里诺，也加入了这场“合唱”：“柏拉图将歌词置于优先地位[比之和声、节奏]，视之为原则性事物，并将另外二者归为从属……呼吁和声、节奏应当追随歌词。”[3]

由此我们可以明确三个要点：一、认为音乐应效力于（而非主宰）歌词的这

1. 转引自 Weiss & Taruskin, *Music in the Western World*, 172—173，这篇文献对原文做了轻微的节译。如想了解朱利奥·切萨雷的“宣言”与克劳迪奥先前（在1605年出版的第五卷牧歌的序言中）为自己音乐的辩护，可参阅 Strunk, *Source Readings in Music History*, rev. ed. Leo Treitler, *The Baroque Era, ed. Margaret Murata* (New York: Norton, 1997) 中的英译文，其中有这份“宣言”的全文。
2. 转引自 Weiss & Tarusin, *Music in the Western World*, 143。
3. *L'Istitutioni harmoniche*, part IV, ch. 32；转引自 Cohen, *On the Modes*, 94—95。

一理念，在十六世纪末已成为一个被大声标榜的“战斗口号”；二、第二实践作为一种在十六世纪下半叶与第一实践并行的创作方式，及至十七世纪初时并没有更占上风；三、即便是被蒙特威尔第归入第一实践的音乐家——如扎里诺——也没有对“音乐效力于文本”这一观念表示反对，他们只是没有在这个方向上走得太远而已。

让音乐尊重歌词，还有另外一种方式：它必须维持文本的重读方式和句法结构。如同扎里诺在《和声规范》中指出的那样：

> 作曲时应……悉心使音符适应文本唱词，文本韵律不能被粗蛮对待。譬如，在声乐作品中，不宜将短音节拉长，反之亦然……只可惜，此种憾事，屡见不鲜……亦须留意，当某个子句（亦或其组成部分）尚未完结时，不宜使用休止符，以免将文本之意义单位拆散……亦不得随意制造终止……勿使休止符长于微音符，除非句子已经唱完，或是其歌词意义已然完整。[1]

总而言之，在十六世纪下半叶，两种实践之间的差异成为了论战的目标，尽管争论者双方的分界线是慢慢才确立的。而且我们也会发现，某些作曲家——例如拉索——完全可以从容明确地体现出协调两种实践的音乐风格和审美趣味。

621 我们将从三个有效的看点来观察音乐效力于唱词的多种方式：一是孕育出某种“尚古主义”[antiquarianism]的激进人文主义立场；二是拉索的经文歌以及“专属音乐”[*musica reservata*]这个暧昧术语的意义；三是十六世纪末期牧歌中的几种主要趋势。

尚古主义

尽管扎里诺声称要维持适宜的重读法，但大多数十六世纪作曲家在这个问题上却是比较随意的。然而，有一批人文主义者（起初在德国，后来在法国）

---

1. 转引自 Cohen, *On the Modes*, 96。

承认古代拉丁语诗歌的韵律不是个“定性”概念（即由重读的和非重读的音节组成），而是个“定量”概念，即音节是按照“长”“短”的多种组合模式来组织的，音节的持续时间既由语音的性质决定，也由它在韵文中所处的位置决定。

我们可以从罗马诗人贺拉斯[Horace]（公元前65—8年）一首颂歌的开头一节诗文中看到上述原则的运作方式。这种韵律被称为“萨福体”[Sapphic]，以古希腊莱斯波斯岛的女诗人萨福[Sappho of Lesbos]（生于公元前600年前后）命名；“–”和“⌣”分别表示长音节和短音节：

> lām sǎtīs tērrīs nǐvǐs ātqǔe dīrǣ
> grāndǐnīs mīsīt pǎtěr ēt rǔbēntī
> dēxtěrā sācrās iǎcǔlātǔs ārcēs
> tērrǔǐt ūrběm.
> 地父以雪雹发出预兆，森森然无以计量。
> 待其掷螺栓于圣丘之上，右手放出微光，
> 城池遂于恐惧之中，颠簸摇晃。[1]

在某些人文主义者的激励驱动下，一部分音乐家开始努力在音乐中再造出拉丁语诗歌的定量式格律，虽然他们在这么做时怀有“教学”和“艺术”上的双重主张。

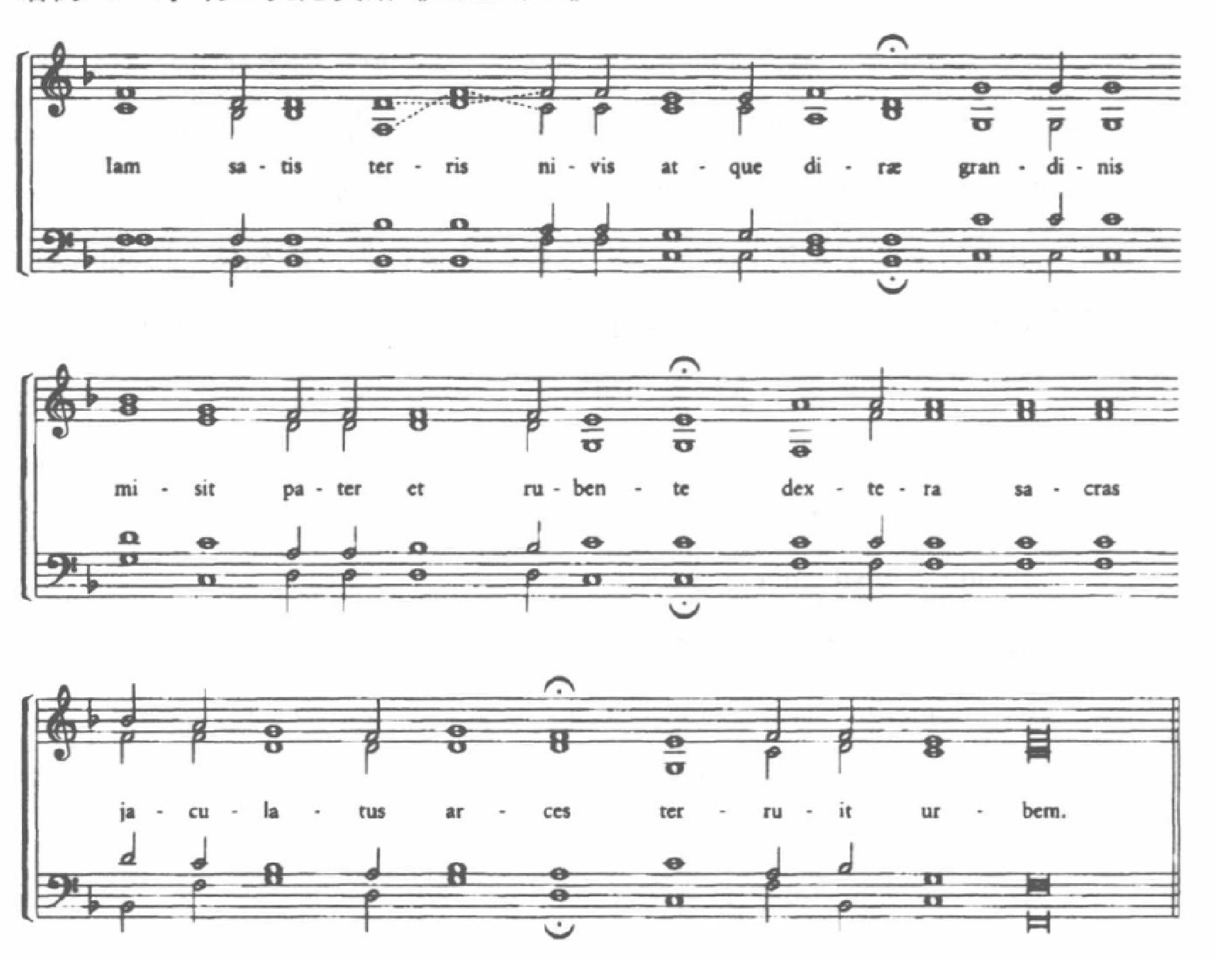
“教学规则”：为贺拉斯颂歌谱曲

在1507年，音乐家兼拉丁语教师佩特鲁斯·特里托尼奥斯[Petrus Tritonius]在德国人文学者康拉德·策尔蒂斯[Conrad Celtis]的鼓舞下，发行了一部为贺拉斯颂歌谱写的四声部曲集，用作讲授拉丁语诗文韵律的辅助资料。谱例38–1显示了特里托尼奥斯为贺拉斯《无量雪雹》[*Iam satis terris*]所谱的音乐：

---

1. 英译文出自Clancy, *The Odes and Epodes of Horace*, 25。这节诗文选自贺拉斯四卷颂诗中的第一卷、第二首。
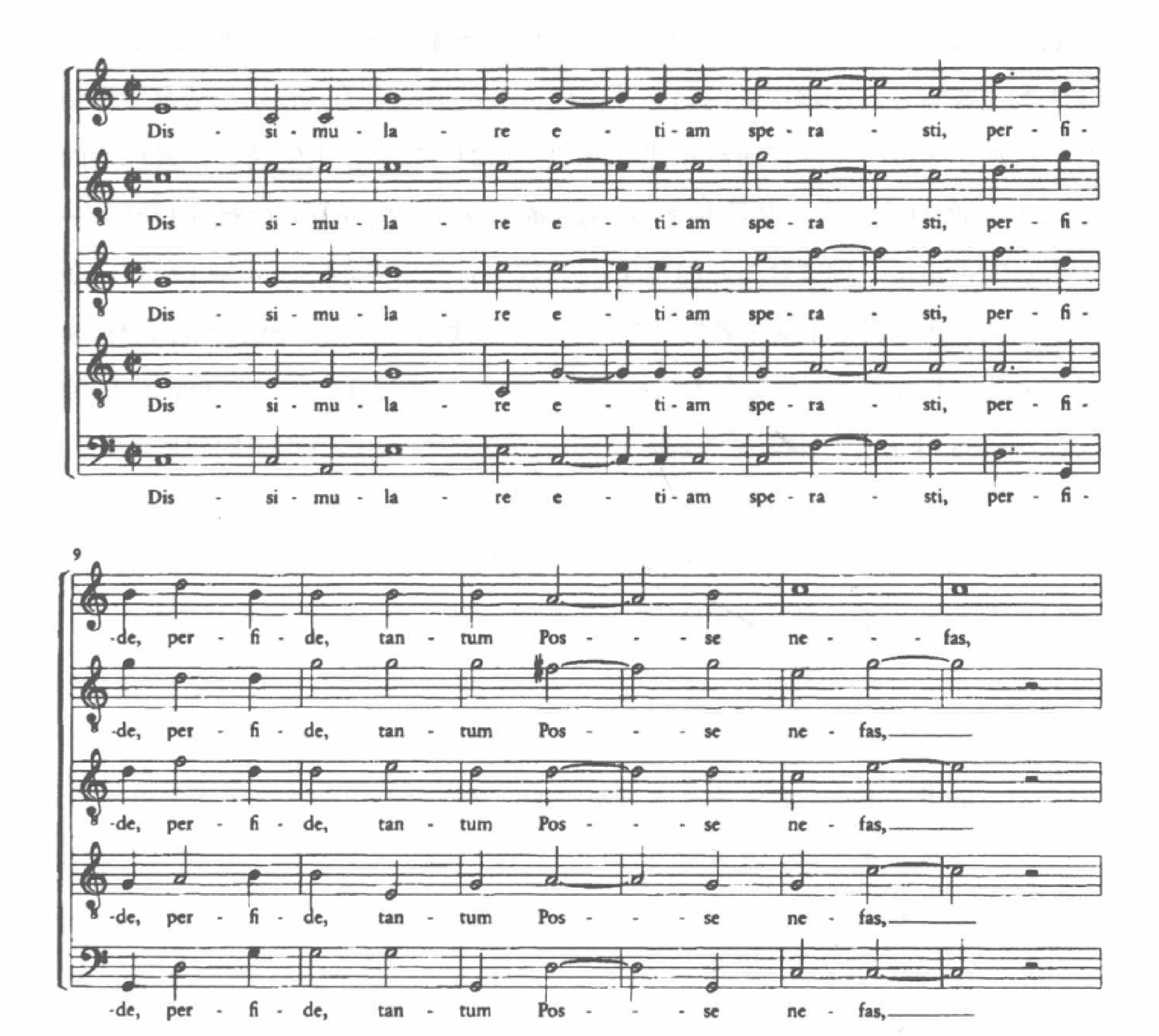
谱例38-1：特里托尼奥斯《无量雪雹》



622　特里托尼奥斯就这样忠实地再造了贺拉斯的萨福体格律，为长音节配上了时值较长的音符，为短音节配上了较短的音符（尾音除外，它必须是长音，以便收束）。

虽然特里托尼奥斯的谱曲在艺术效果上较为逊色，但它作为教学辅助工具必定取得了令人敬仰的成功，因为这本曲集曾被重印，并催生了出自霍夫海默和森夫尔之手的仿作和改编曲。特里托尼奥斯对长、短节奏的组织，以及他所使用的严格主调织体，似乎也对后来那些具有艺术雄心的古典拉丁语诗歌配曲产生了一些影响：拉索的经文歌《西比拉预言》(《谱例集》第83曲）和罗勒为维吉尔《埃涅伊德》[*Aeneid*]部分诗文所谱的歌曲（谱例38-2）都采用了（虽更复杂却也大体）类似的姿态。安德烈亚·加布里埃利在1585年为一部古希腊悲剧——索福克勒斯[Sophocles]的《俄狄浦斯王》[*Oedipus rex*]的意大利语译本配写音乐时，也使用了这种技术。无疑，维琴察的奥林匹克剧院[Vicenza's Teatro Olimpico]的观众必定会认为这样的音乐是很“正宗的”。

谱例38-2：罗勒《你当真希望》[*Dissimulare stima sperasti*]，第1—14小节



“艺术品质”：古代音乐节拍

623

尚古之风在法国的发展道路与意大利不同，在此，十六世纪的最后几十年里，音乐诗歌学会[Académie de Poésie et de Musique]的诗人们和作曲家克劳德·勒热纳[Claude le Jeune]联合创作了质朴迷人的音乐。

1549年，诗人兼古典学者约阿希姆·杜·贝莱[Joachim Du Bellay]（1522—1560）出版了他的《捍卫并弘扬法语》[*Deffense et illustration de la langue françois*]，其中包含了一群诗人的宣言，这个诗人群体被称为“七星诗社”[Pléiade]。杜·贝莱背离了法语的中世纪传统，甚至背离了马罗的原则，而

敦促同行们去模仿经典古代的形式和韵律："请为我唱起法国音乐中未尝听闻之颂歌，在那调弦宛如古代（希腊与罗马）里拉之琉特琴上。"[1]杜·贝莱在此表达了人文主义者在内心最深处的信念：古代诗歌是供吟唱的，音乐与诗歌紧密结合。皮埃尔·德·罗萨[Pierre de Ronsard]（1524—1585，七星诗社中最伟大的诗人）在他的《法语诗艺简论》[*Abrégé de l'art poétique françoys*]（1565）中所召唤的，正是这种结合关系的重生："诗歌中若无乐器跟随、人声（单声或多声）相伴，犹如器乐中缺失表情性主旋律一般兴致索然。"这一信念也回响在人文主义诗人兼数学家和外交官的让-安托万·德·巴伊夫[Jean-Antonine de Baïf]（1532—1589）致予作曲家纪尧姆·科斯特莱[Guillaume Costeley]的一首诗中：

回首往昔，乐人、诗人、学人，三者合一。
伴随光阴荏苒、境况推移，
三者渐趋分离。

往昔之黄金时代，令今人仰慕不已。
倘欲重振古风、复兴旧习，
须仰赖国王善意，令三者复为一体。[2]

音乐诗歌学会。在1570年，巴伊夫与法国王宫里的里拉琴手——库维尔[Joachim Thibault de Courville]共同组建了"音乐诗歌学会"[Académie]（翌年获得查理九世王家支持）。凭借在巴伊夫家中举行严格保密的聚会，以及由音乐家（诗人、作曲家、歌手、器乐手）和定期付费的听众组成的会员，该学会旨在——如其会员证上所写——复兴"古代希腊和罗马所用之音乐格律与规则……入乐之格律诗文，以及本身也依照美好旧时代音乐大师所用律动而裁制之音乐。"[3]实际上，巴伊夫与他的学会伙伴致力于：（1）让法语诗篇融入古典希腊文

624

1. 转引自 Reese, *Music in the Renaissance*, 382。
2. 转引自 Lesure, *Musicians and Poets of the French Renaissance*, 57 and [7]。
3. 转引自 Lesure, *Musicians and Poets of the French Renaissance*, 95—96。

和拉丁文的定量式韵律，从而产出一种“古风格律诗”[*vers mesurés à l'antique*]；（2）采用所谓的“古代音乐律动”[*musique mesurée à l'antique*]来为诗文配乐，其中诗文的长、短音节与音乐中的长、短音符匹配。巴伊夫坚信音乐诗歌的结合裨益甚多，因为没有光泽的诗文被勒热纳的音乐注入了生命。

勒热纳与音乐律动。勒热纳（1528/30—1600）是诗歌学会中的领导性作曲家，也是自1560年代以来法国音乐图景中的支柱性人物——直到1590年他在新教激进主义的逼迫下逃离这个城市（后又返回，再度供职于昂立四世[Henry IV]的宫廷）。在勒热纳首次出版于1603年的诗集《春》[*Le Printemps*]中，有一首《美丽燕子》[*La bel' aronde*]（《谱例集》第88曲）为我们展示了他与巴伊夫合作后的成果。那些在特里托尼奥斯笔下行迈靡靡的技巧在勒热纳手中大放异彩。其节拍（姑且这么称谓）格外流动，这种暧昧性又被和声所强化——当我们期待一个干脆的主和弦时，听到的却是中音上的长时值音符。此外，勒热纳绝不是教条的学究，他间或也会以花腔来装饰基础性的“长短格”律动，在唱到“它振翅飞去”[Elle vole moucherettes]时放开了节拍，造成“开溜”式的效果。最后，《美丽燕子》典型示范了勒热纳所惯用的包含叠句的分节歌结构。在此，五段包含四行的诗节，被谱写成了四声部的“歌咏”[*chant*]，在此之前和之后，则是与之交替的六声部叠歌[*réchant*]。

特里托尼奥斯的颂歌和勒热纳的尚松完全处于两个不同的世界：一个带有晦暗的说教性质，另一个则流露着高卢人的睿智和优雅。但它们的出发点相同——二者都意在致敬古典时代。在十六世纪没有其他音乐有这样的决心。

拉索

在十六世纪下半叶的伟大作曲家中，奥兰多·德·拉索（图38-1）是最为博学的通才，在弥撒曲和维拉内拉领域他都是行家。拉索出生于埃诺省（今比利时）的蒙斯[Mons]，出生时间很可能是1532年。在1544年，他进入了曼图亚贡扎伽家族效劳，随后又去了西西里（1545）和米兰（1546—1549）。再后来，拉索从米兰去了那不勒斯和罗马，并在1553年其作曲家名望还不太高时成为了



图38-1　拉索的肖像，系《尚松新曲集萃》[*Livre de chansons nouvelles*]中的木刻画，1571年

625　圣约翰·拉特兰[St. John Lateran]教堂的乐长——帕莱斯特里纳两年后接替了这个职位。1555年，拉索回到北方，定居在安特卫普，1555—1556年间结识了当地的印刷商苏萨托[Tylman Susato]，自此开始出版作品。

1557年，拉索成为了阿尔布雷希特五世公爵[Duke Albrecht V]的巴伐利亚宫廷礼拜堂雇员，这是他职业生涯中的一个决定性转折点。他以普通歌手（第二支撑声部歌手）身份进入宫廷，1563年升任为乐长，余生中一直掌管这个礼拜堂，直到1594年6月14日去世（仅比帕莱斯特里纳晚几个月）。拉索在他近四十年的慕尼黑岁月中富足而又活跃。他经常作为公爵家族的代表外出旅行，其名声也迅速增长、广泛传播。安德烈亚和乔瓦尼这两位加布里埃利都曾来到慕尼黑并受到他的影响，而且慕尼黑音乐机构里混合声乐和器乐的做法，无疑对威尼斯日后的辉煌风格产生了一定的影响。1604年，拉索之子费迪南德[Ferdinand]和鲁道夫[Rudolph]出版了《音乐杰作》[*Magnum opus musicum*]，这是一部包含了五百一十六首拉索经文歌的曲集，其中一部分作品先前曾经发表过。有人认为拉索是十六世纪末期最伟大的作曲家，这一评价是比较客观的。
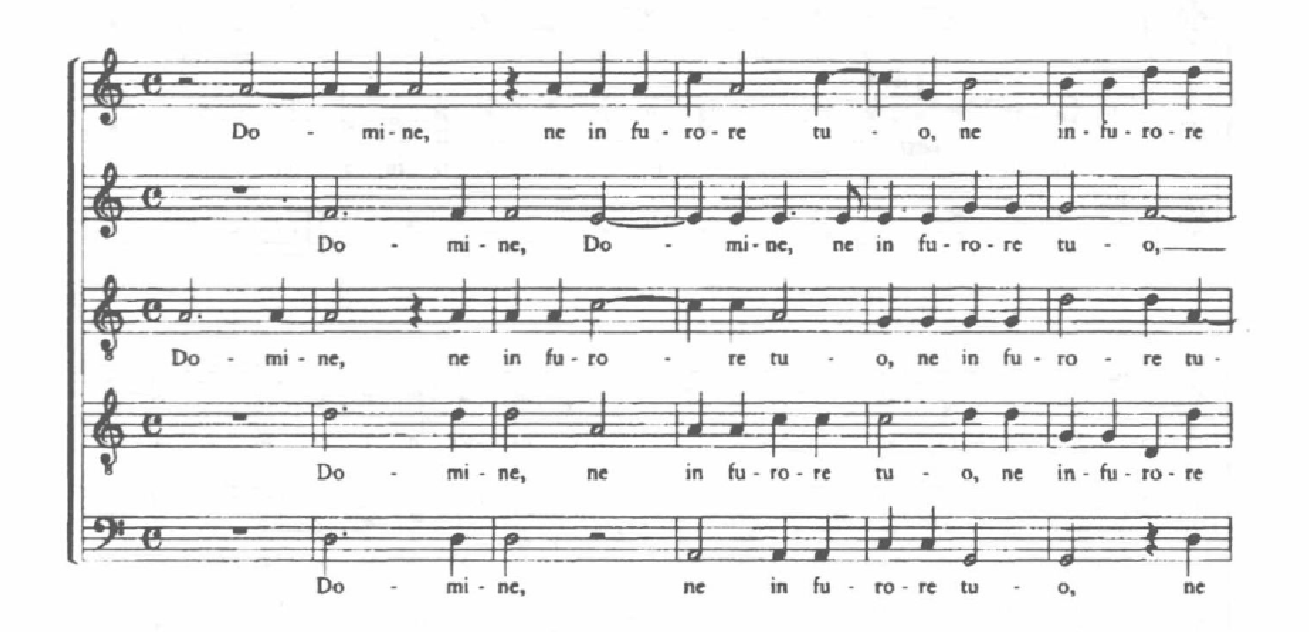
《忏悔诗篇》

拉索在他的经文歌里最为清楚也最令人信服地示范了十六世纪末的音乐对于文本意义的关切态度。他的《忏悔诗篇》[*Penitential Psalms*]是由阿尔布雷希特公爵授意创作，写于1559年前后，包含七首诗篇，外加一首自由创作的经文歌（用以凑齐八调式）。公爵非常看重这套作品，对此的明证之一是公爵出资将它誊写为了包含两卷的抄本，由宫廷画师西蒙·米利希[Simon Mielich]做了豪华精美的装饰。[1]
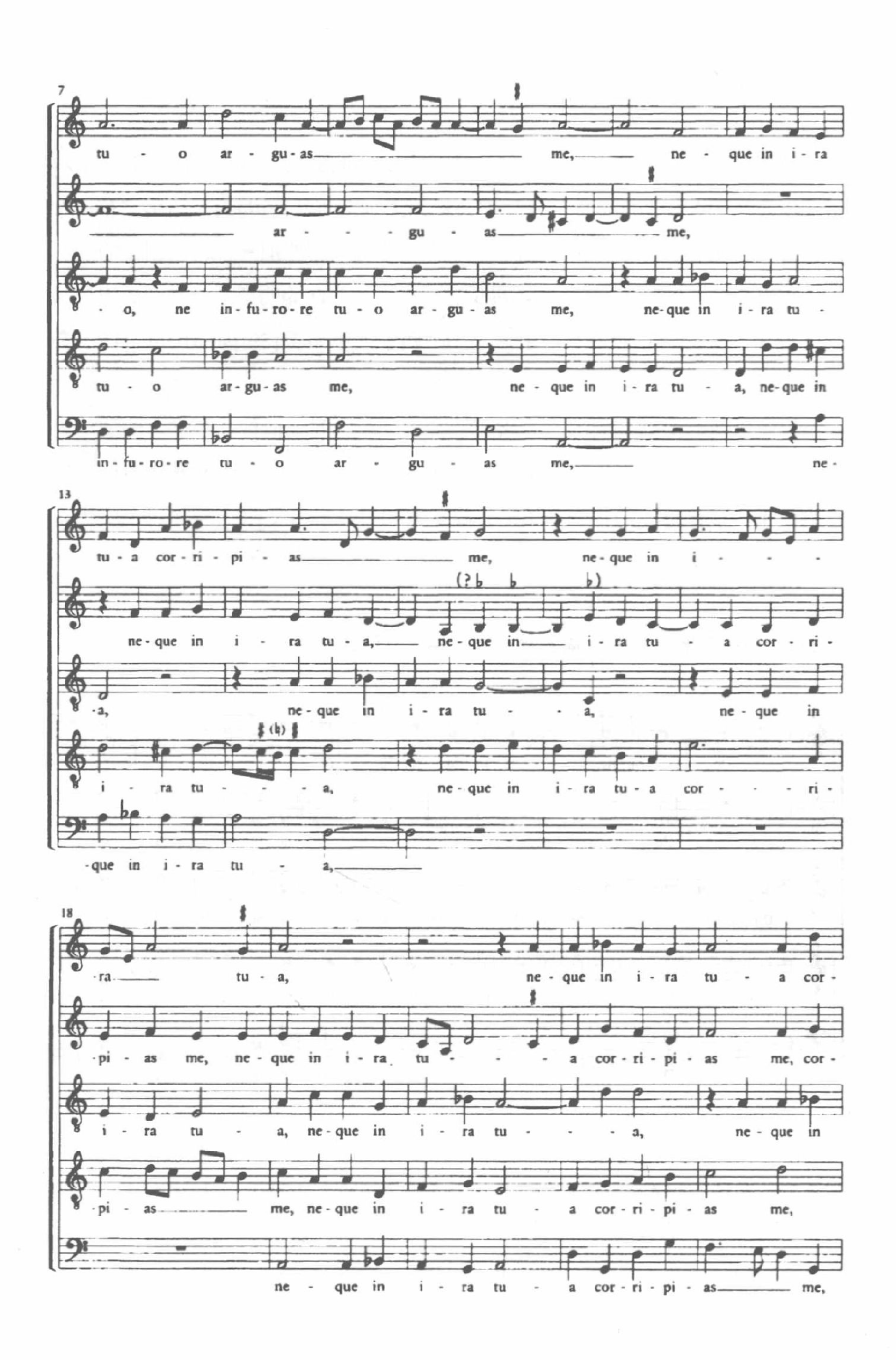
拉索以两种清晰有别的方式来表达文本。一方面，他传达了文本的情绪内容，以阴暗、压抑的音乐捕捉了诗篇的忧郁气质。我们可以从谱例38-3中听出这种效果，该例呈现的是全套第一首经文歌的第一节诗文：“上帝，且莫义愤责备，亦莫怒施惩罚”：
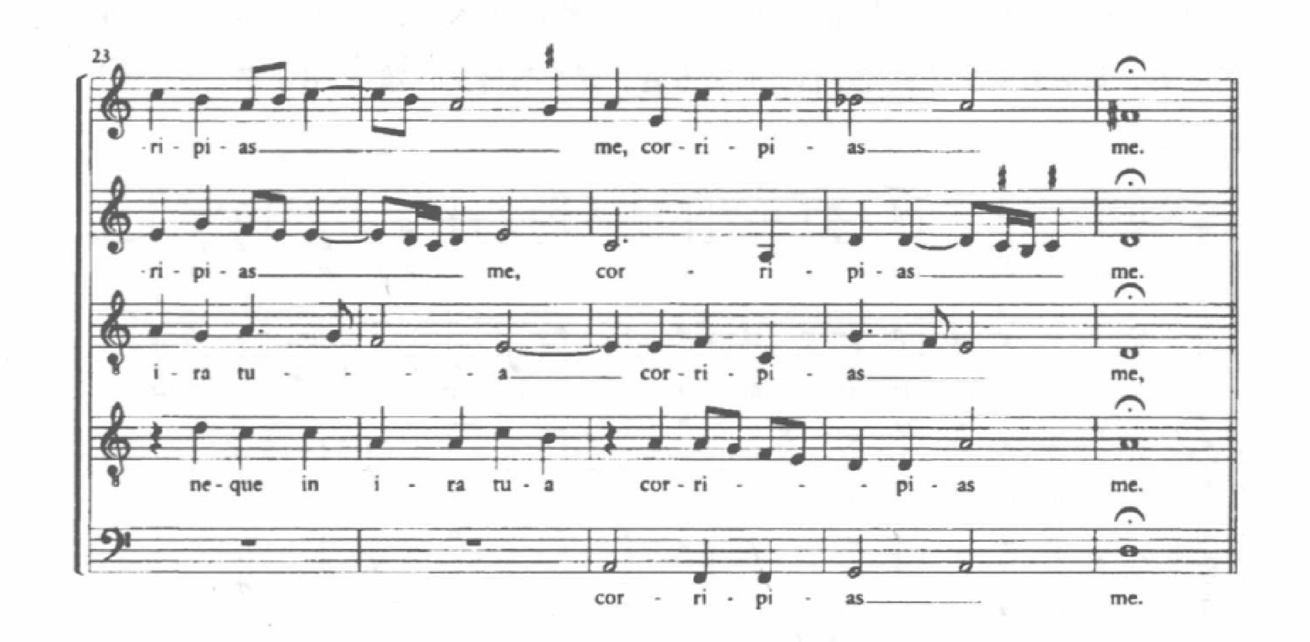
626

谱例38-3：拉索《忏悔诗篇》第一首，第1节诗文



1. 慕尼黑巴伐利亚州立图书馆，Mus. MS A I—II。
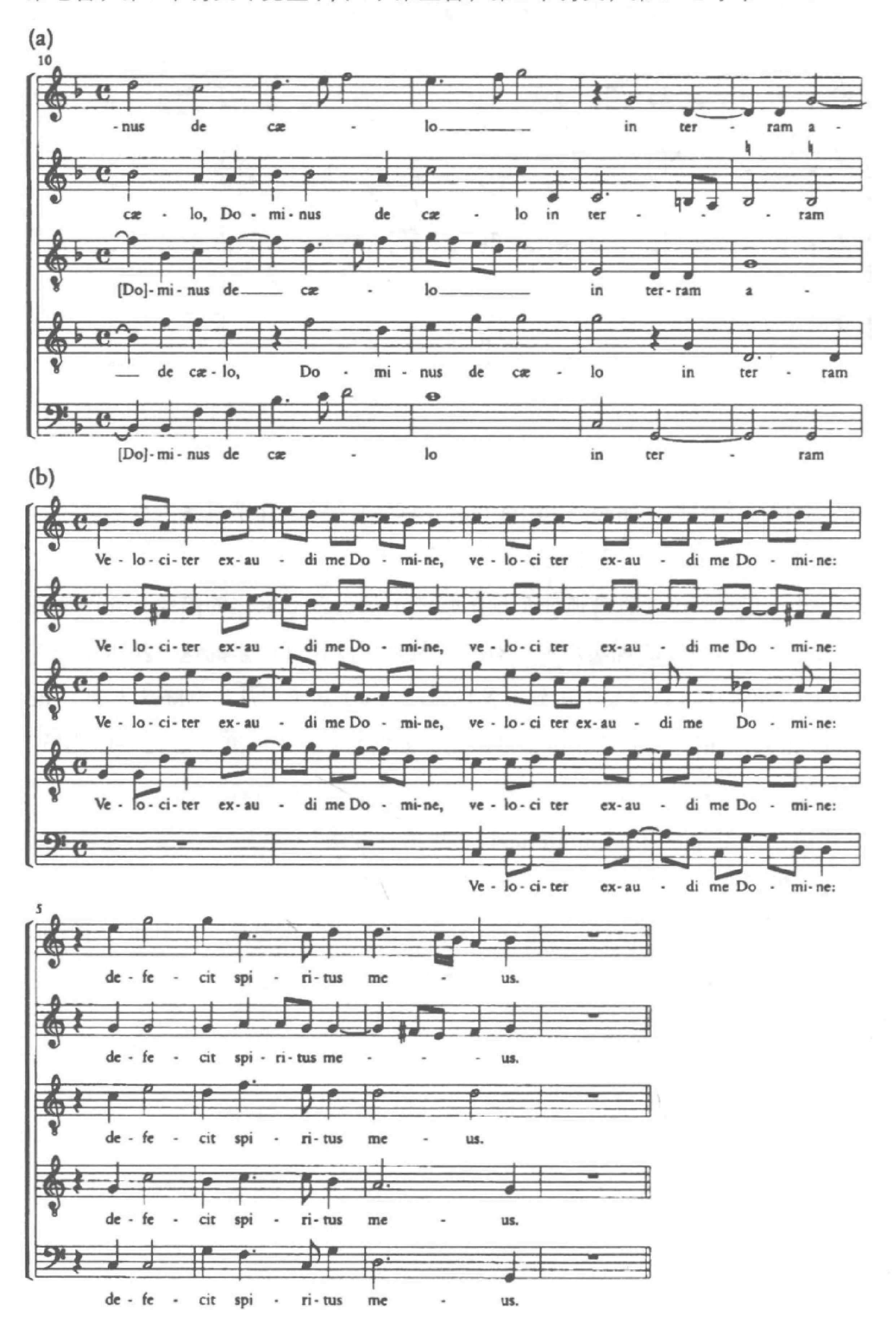

7
tu - o ar - gu - as me, ne - que in i - ra
ar - - - gu - as me,
- o, ne in - fu - ro - re tu - o ar - gu - as me, ne - que in i - ra tu -
tu - o ar - gu - as me, ne - que in i - ra tu - a, ne - que in
in - fu - ro - re tu - o ar - gu - as me, ne -
13
tu - a cor - ri - pi - as me, ne - que in i - - -
ne - que in i - ra tu - a, ne - que in i - ra tu - a cor - ri -
- a, ne - que in i - ra tu - - a, ne - que in
i - ra tu - - - a, ne - que in i - ra tu - a cor - - - ri -
- que in i - ra tu - a,
18
- ra tu - a, ne - que in i - ra tu - a cor -
- pi - as me, ne - que in i - ra tu - - - a cor - ri - pi - as me, cor -
i - ra tu - a, ne - que in i - ra tu - - - a, ne - que in
- pi - as me, ne - que in i - ra tu - a cor - ri - pi - as me,
ne - que in i - ra tu - a cor - ri - pi - as me,
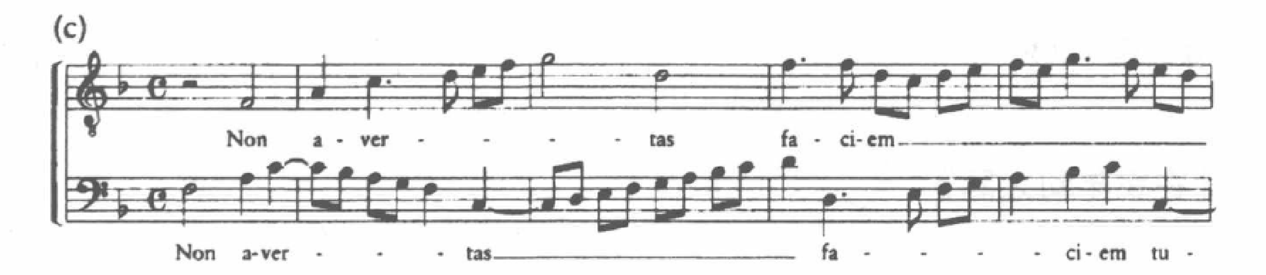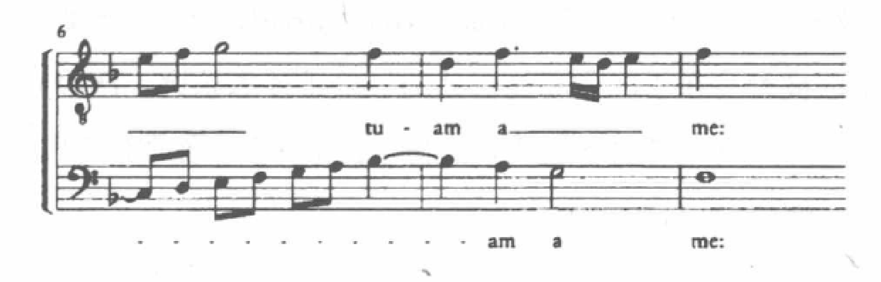


值得注意的是，“neque in ira tua”[莫怒]一句中几乎总是有恳求式的半音动机在持续，从一个声部投射到另一个声部。 627

另一方面，拉索也会抓住个别字眼或词句去做形象化的描绘，亦即用音型来代表文本指涉的现实形象。有三个例子可以例证拉索的这一技术（谱例38-4）。拉索在这套作品中用到了各种窍门：（a）对于“从天堂降落人间”[de caelo in terram]这一意象，拉索以最高声部上的下行十一度（第12—13小节）做了空间性的表达和强化；（b）在单字“迅疾”[velociter]过后，拉索启动了一串跳跃的半微音符[semiminims]，“我精神衰竭”（第5—8小节）一句在结束处出现了节奏上的衰减趋势，随后跟出了上休止符；（c）在“不要转脸背向我”这句恳求中，“看向另一边”的意念在音乐中的体现是，二声部写作中那直率的模仿笔法在做反方向交替。因而音乐的[音程]空间、节奏、对位都在服务文本。

谱例38-4：拉索《忏悔诗篇》：（a）第五首，第20节诗文，第10—14小节；（b）第七首，第7节诗文（完整）；（c）第五首，第2节诗文，第1—8小节







专属音乐。在1560年前后，拉索的同时代人——塞缪尔·奎克伯格[Samuel Quickelberg]（巴伐利亚宫廷的职员）在评论《忏悔诗篇》时写道： 629

> 拉索为诗篇所配之乐格外得体，其以悲悯伤感之音调，匹配文本之需求、思想，某些单独字眼，主体情感之融入亦恰到好处，使音乐所匹配之对象活现于眼前，以至难于分辨究竟是美妙情感在强化悲悯音调，抑或悲悯音调在润化美妙情感。此即所谓“专属音乐”[*musica reservata*，译注：意指其词乐互洽、似量身预定、彼此专属]。[1]

尽管在1552—1625年间有十几份文献资料提到“专属音乐”这一术语，但并非所有这些记载都与奎克伯格的解释——音乐生动表达了文本中的形象和情绪——相一致。维琴蒂诺在他1555年发表的《古代音乐》[*L'antica musica*]中暗示出，它指的是“专供听力敏锐之达官贵族闲娱之乐”，而音乐家、占星学家、数学家让·泰斯尼尔[Jean Taisnier]却把这种音乐与变音主义相联系（1559），还有其他文献似乎是把这个术语与“新的”音乐联系起来。

或许对于“专属音乐”，并没有唯一的简单定义。但我们可以在一般意义上将它理解为，它所关联的是十六世纪末那种以前所未见的“密切”姿态，来表达文本中的意义、情绪和形象的音乐；此外，它也是有意为富于教养的精英观

---

1. 转引自 *New Grove*, 12: 825。

众而作的音乐。

《在我年幼之际》

我们可以通过对经文歌《在我年幼之际》[*Cum essem parvulus*]（《谱例集》第89曲）——这首经文歌被誊写在了巴伐利亚宫廷的一份手抄本乐谱（1579）中——做一个整体观察来感受拉索音乐的表现力。这份取自圣保罗使徒书信《哥林多书》[Corinthians]第一部分13: 11的文本读来如下：

Cum esteem parvulus,
在我年幼之际，
loquebar ut parvulus,
我如孩童般言说，
630 sapiebam ut parvulus,
如孩童般会意，
cogitabam ut parvulus,
如孩童般思维；
quando autem cactus sum vir,
及至长大成人，
evacuavi qual erano parvuli.
稚嫩之事不复为。
Videmus nunc per speculum
如今我们隔镜而视，
in aenigmate, tunc autem
于心生迷茫之际，
facie ad faciem.[1]
四目相对。

1. 转引自 *NAWM*, vol. 1, no. 33。

拉索把第一行（第1—4小节）谱写到了高声部上，伴随着快速的“小”音符，这是“孩童”之声；随后的三行在结构上和修辞性表达上呈现为平行关系：“我……言说，我……会意，我……思维”，它们的音乐也维持了这种平行（第4—16小节）；每一行诗文起唱时都变化陈述了四个较低声部上的G—B♭音这一进行，这些较低声部代表了成年的圣保罗，而其后跟出的“孩童”动机则是对圣保罗童年记忆的“回放”（现代的电影导演也不会比拉索做得更好，而拉索本人其实也是个业余演员）；然后在第20小节，圣保罗长大成人之时，六个声部便首次一齐出现了。

如果说至此，拉索已然描绘了一幅对照着圣保罗孩童与成年形象的音画，那么接下来他开始表现迷茫与清澈、黑暗与光芒这些对比意象了。在第28小节，他让和声变得暗淡、对位变得浓厚，以再造出“镜”与“迷茫”的意象，所有这一切在第39小节唱到“四目相对”时，变为音对音的轻盈主调织体。

由此我们发现，拉索在《在我年幼之际》中完整建构了一首依赖于织体来建构形式并同时运用修辞策略的经文歌：文本上的平行促动着音乐上的平行，文本上的对比也诱发着音乐上的对比。唱词所能做到的，音乐也能做到。拉索是这一时期最顶级的音乐演说家。

《汝之怒火烧上我身》

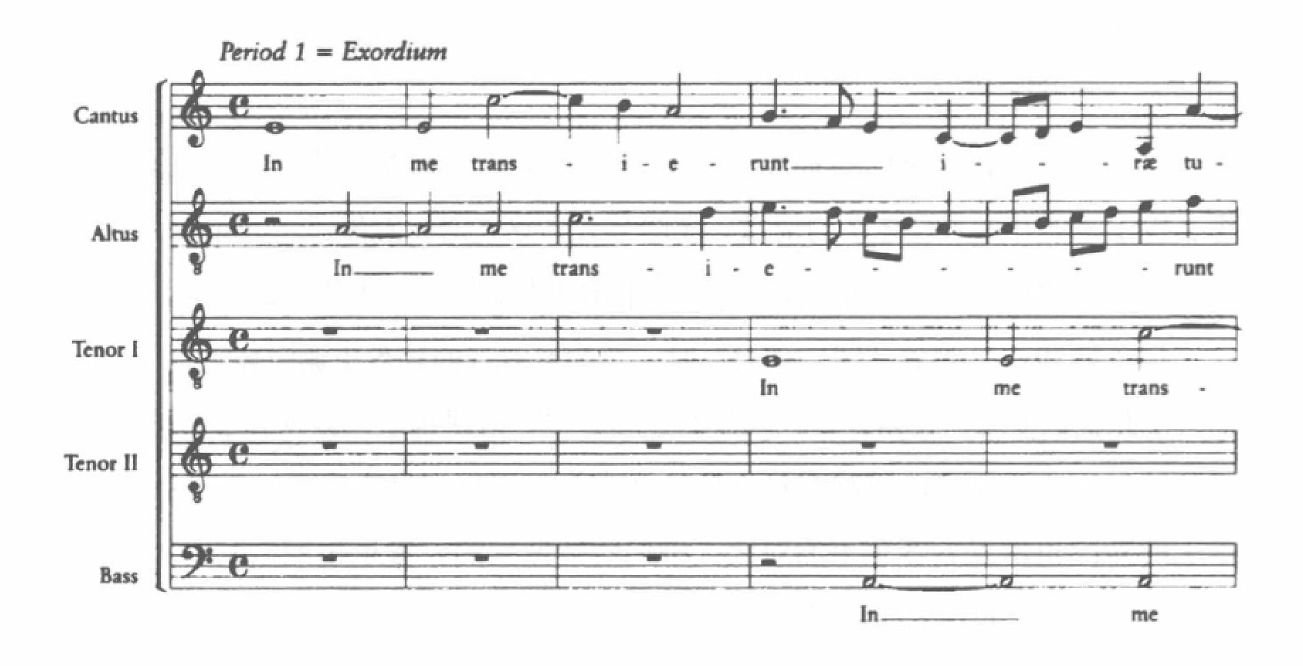
我们不应低估十六世纪将音乐视为修辞、把音乐作品视为组织良好的演说这一倾向。在约阿希姆·布尔迈斯特[Joachim Burmeister]发表于1606年的《诗意之乐》[*Musica poetica*]中，这位德国理论家完整分析了拉索的《汝之怒火烧上我身》[*In me transierunt*]（这是首例完整分析一首复调乐曲的出版物），所依据的就是对辞格的运用：
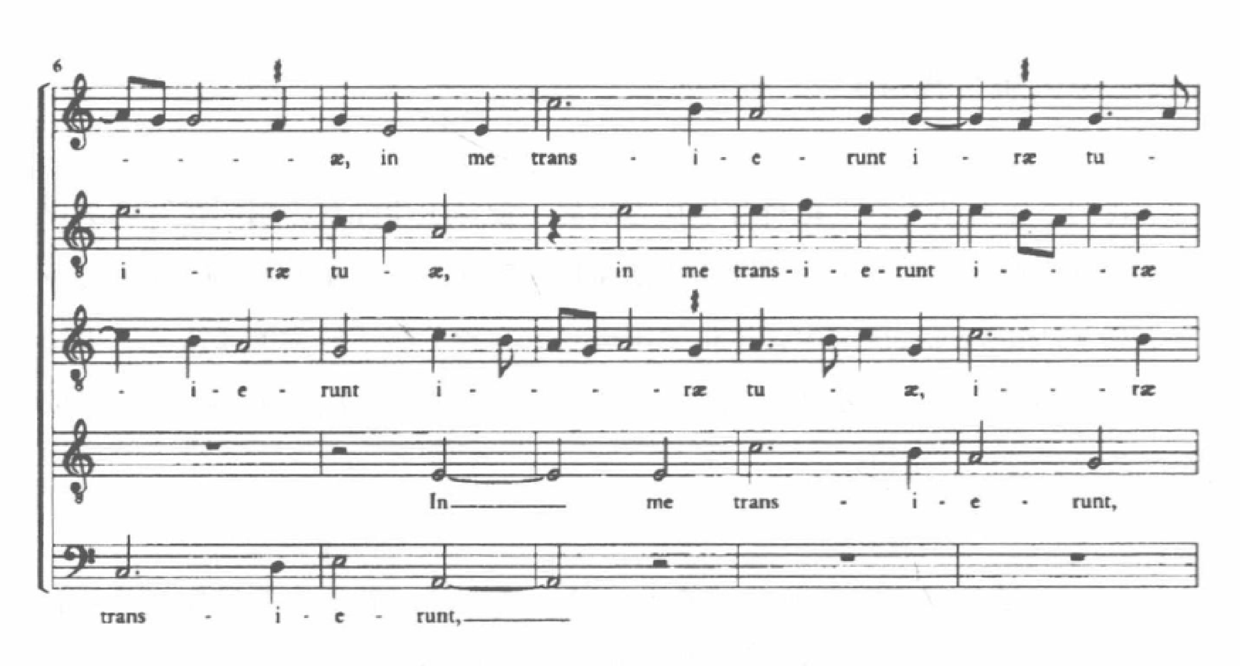
> 这首协调有致的小品可被妥当划分为九节。首节为绪言[*exordium*]，运用规则模仿[*fuga realis*]、移位模仿[*hypallage*]两种辞格。中间七节为作品主体，类似于——倘若读者允许我在同类艺术间作比——演说之举证。中间第一节运用形象描写法[*hypotyposis*]、层进法[*climax*]、蝉联法

[*anadiplosis*]予以装饰，第二节与之相仿，除运用上述辞格外，另有首语重复法[*anaphora*]。[1]
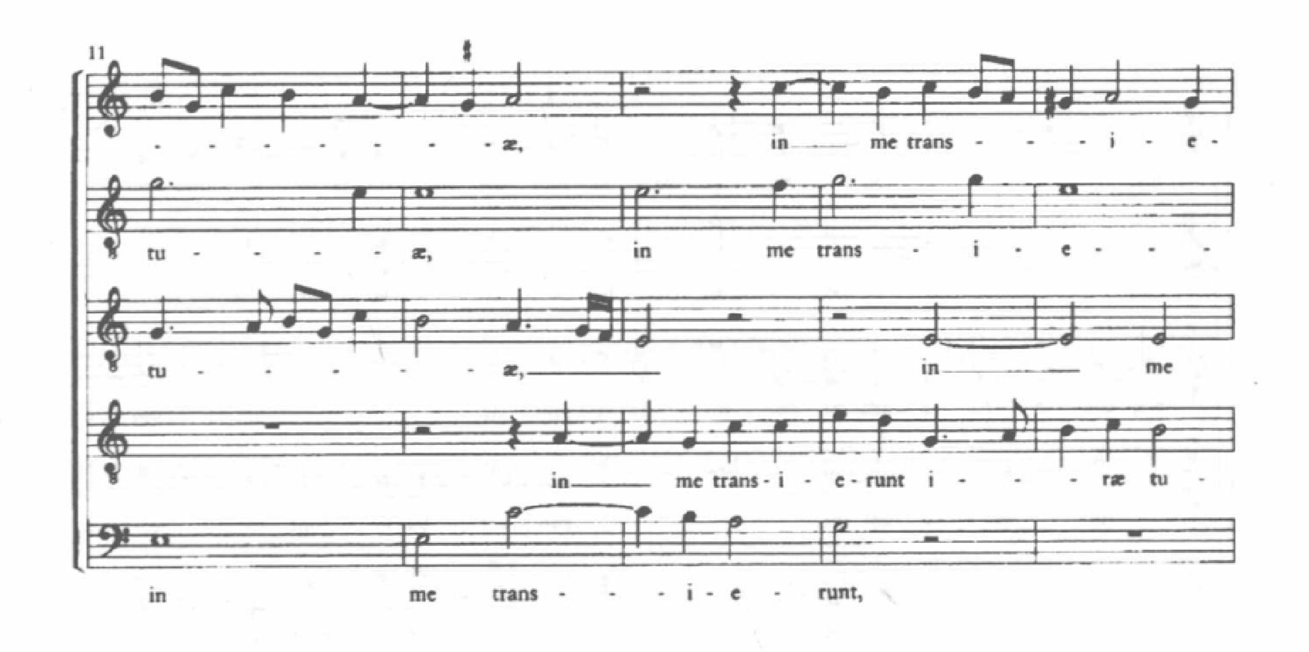
谱例38-5提供了布尔迈斯特所说的三“节”篇幅：
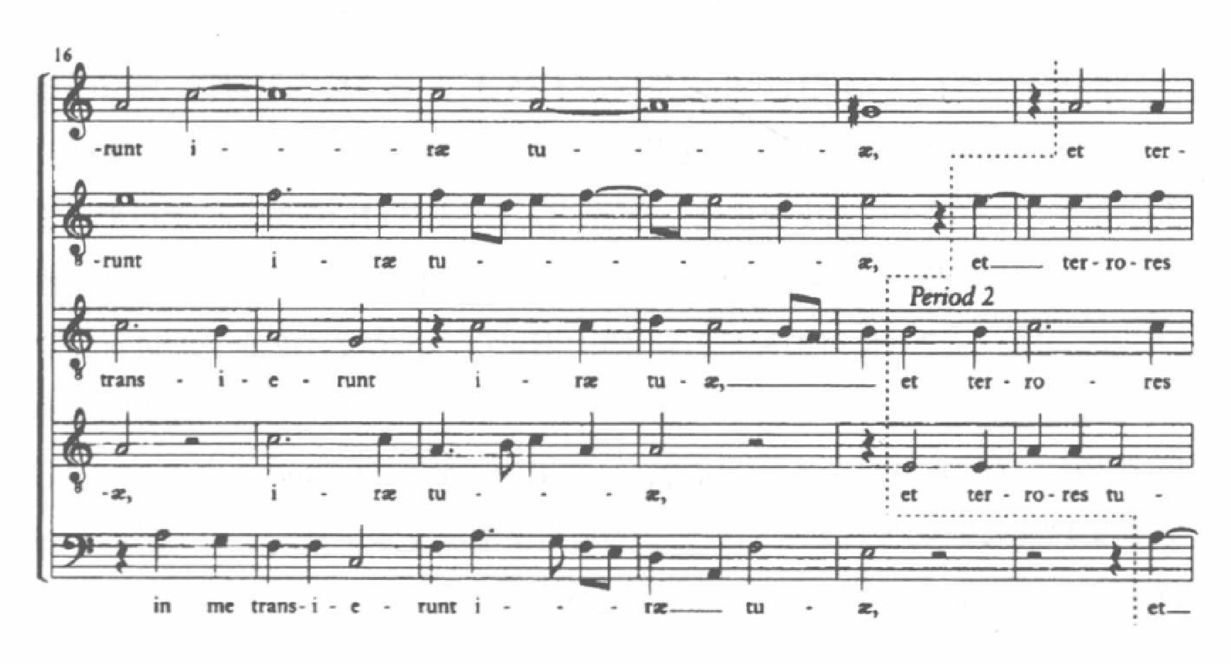
谱例38-5：拉索《汝之怒火烧上我身》，第1—32小节

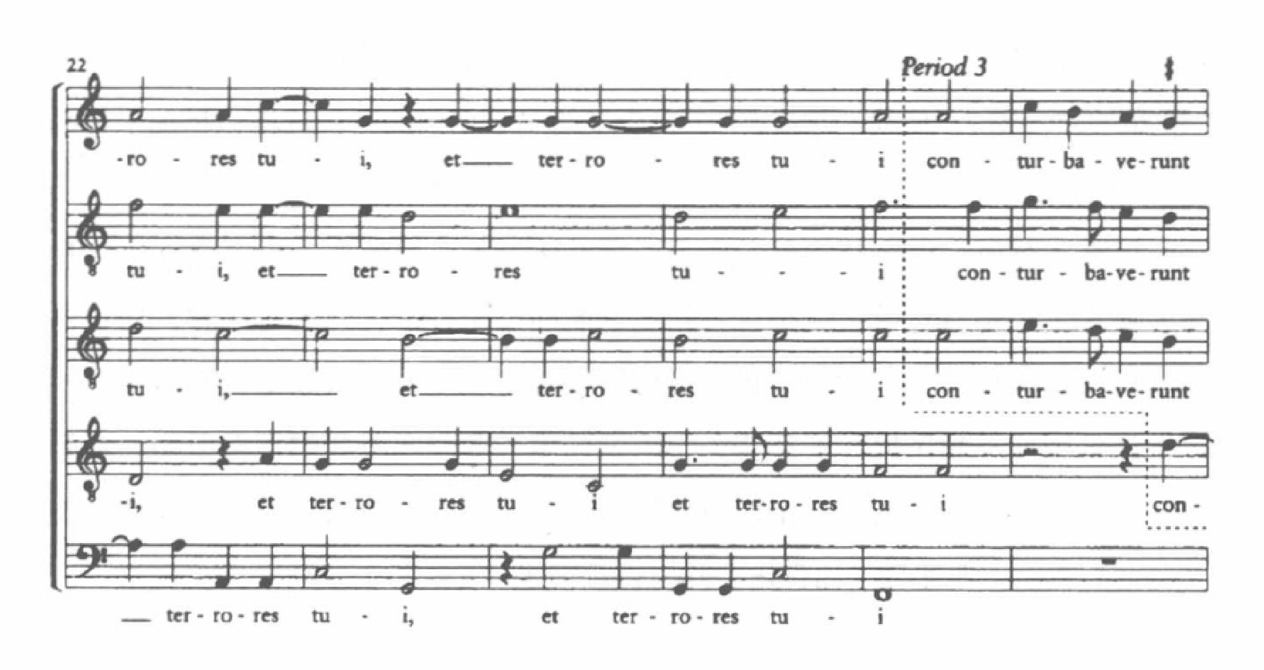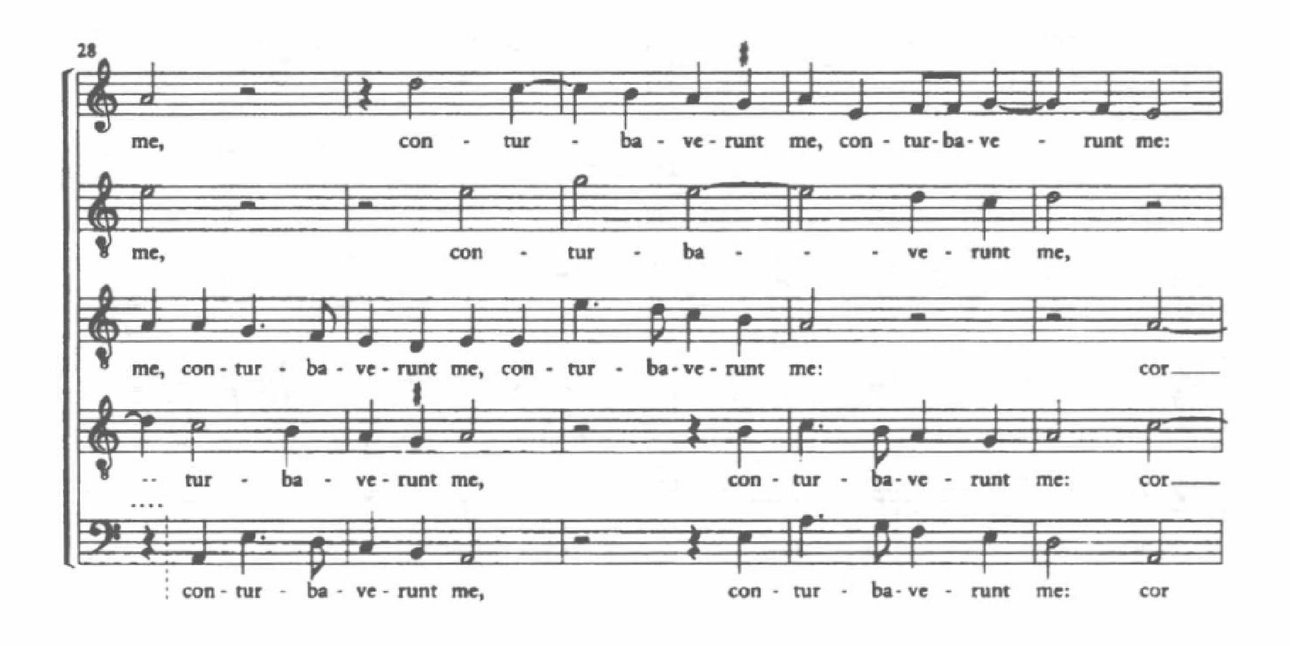




1. 转引自Rivera的英译文，辑于*Musical Poetics: Joachim Burmeister*, 207。


11
- - - - - - æ, in me trans - - - i - e -
tu - - - - æ, in me trans - i - e - - -
tu - - - - - - æ, in me
in me trans - i - e - runt i - - - ræ tu -
in me trans - - - i - e - runt,


16
-runt i - - - - ræ tu - - - - - æ, et ter -
-runt i - ræ tu - - - - - - - æ, et ter - ro - res
Period 2
trans - i - e - runt i - ræ tu - æ, et ter - ro - res
- æ, i - ræ tu - - - æ, et ter - ro - res tu -
in me trans - i - e - runt i - - - ræ tu - æ, et


22
Period 3
-ro - res tu - i, et ter - ro - res tu - i con - tur - ba - ve - runt
tu - i, et ter - ro - res tu - - i con - tur - ba - ve - runt
tu - i, et ter - ro - res tu - i con - tur - ba - ve - runt
-i, et ter - ro - res tu - i et ter - ro - res tu - i con -
ter - ro - res tu - i, et ter - ro - res tu - i



633 第一节（第1—20小节，“汝之怒火烧上我身”）是“绪言”，即一场演讲的引论部分。“规则模仿”（以相同或相近的音程来模仿）分别描述的是“旋律声部—第一支撑声部—第二支撑声部”之间，以及“支撑对位声部—低音声部”之间的关系；“移位模仿”（逆行或倒影）描述的是一个模仿单位与另一个模仿单位的关系，例如支撑对位声部和低音声部中出现了一个代替六度的三度进行，随后又有片刻出现了逆行。第二节（第20—26小节，“而汝之恐惧”）是中间第一节，是主体部分的起首一节，或者说，是演讲的“举证”[*confirmatio*]环节。“形象描写法”（以对客体对象的栩栩如生的模仿来描绘文本）指的是对“恐怖”一词的配乐，在旋律声部出现的单音重复，伴有切分手法，仿佛这个声部被吓懵后变得结巴了；“层进法”（旋律性模进）发生在第21—25小节的低音声部上；“蝉联法”（双重模仿）必定是指整个这一节内上方四个声部的重复性模仿。第三节（第26—32小节，“使我心烦意乱”）包含了第二节用到的三种辞格，另加了某些（而并非全部）声部中使用的“首语重复法”（动机模仿）。

拉索会对布尔迈斯特的分析作何感想？比方说，当他在《汝之怒火烧上我身》使用了“结对”模仿这种自若斯坎以来即已是标准化开篇笔法时，他是否知道自己正在使用一种叫做“移位模仿”的辞格呢（若斯坎又是否知道呢）？拉索读过西塞罗和昆提利安那些关于演说艺术的著作吗？我们不得而知。然而即便拉索从未想到过按照布尔迈斯特的术语进行创作，他的音乐都确实捕捉到了语词的本质。他使自己的音乐“开口讲话”了。

一首尚松

拉索注重文本的音乐化表达这一点也体现在他的世俗作品中。这方面的绝妙例证是他为杜·贝莱的《夜晚冰冷又阴暗》[*La nuict froide et sombre*]配写的音乐(《谱例集》第90曲)。在此，他描绘了一幅能唤起共鸣的自然景致，他的调色板中充满着由音乐的空间、织体、和声构成的各种对比性颜色。在他的宽阔笔触之间，听众一定不会错失下列效果:(1)所用的对比不仅包括唱到“尘世与天堂”[La terre et les cieux]一句时出现空间上的高低音区(第7—10小节)，还有和声色彩的变化，从柔和的夜晚过渡到光明的白天(第18—19小节);(2)旋律声部在“黑暗阴影”[Courant d'obscure]一句的某个瞬间向下浸染到了支撑对位声部，以至于旋律因被包裹而变得模糊(第4—6小节);(3)在“使天空变色”[Fait couleur]上出现的下行动机，是为了唤起从从天而降的“睡眠”意象(第13—14小节)。拉索在《夜晚冰冷又阴暗》这样一首尚松中所作的，是把十六世纪末期意大利牧歌中更多出现的“关切文本”的审美倾向移植到了法国尚松之中(这一体裁曾对注重情感表现和音画景观等创作倾向保持中立)，因此对尚松体裁的发展做出了贡献。

除了极少数激进的牧歌主义者和人文主义者外，这一时期没有哪位作曲家比拉索更敏感于“音乐效力于文本”这一理念了。然而与此同时，某些文本表达方面的狂热分子明显倾向于把“天平”倒向文本，视之为“主人”，但拉索却绝不会忽视音乐“仆人”自身的主张以便能维持平衡。他在音乐-文本关系方面所做的处理代表了当时最令人满意的方式。 634

意大利牧歌

意大利牧歌比同时期任何其他体裁更陶醉于“音乐效力于文本”这一理念。毕竟，正是就着牧歌这一体裁，蒙特威尔第兄弟理性化地阐释了“第二实践”的观念，其中就提到了“歌词为和声之主”这一说法。

先前我们在第二十七章论述牧歌时，最终驻足在了维拉尔特的作品上，他

赋予音乐和歌词的严肃意味成为了醒目的亮点，为这一体裁日后的发展奠定了基础。在此我们重新捡起中断在十六世纪中叶的牧歌故事，继续讲到迈向十七世纪的当口，并聚焦于音乐与文本的关系。

罗勒与第二实践的发端

1515或1516年生于低地国家的罗勒（图38-2），大概是在1540年代初期到达了威尼斯，在此他进入了维拉尔特的社交圈。（对于留心数字者而言，罗勒是我们所知自十四世纪末奇科尼亚开始涌入意大利以来的第六代北方作曲家。）当他在费拉拉（自1547年起持续十余年在此担任礼拜堂领导）和帕尔玛工作过后，他在1563年接替维拉尔特成为了圣马可主教座堂的礼拜堂乐长，但好景不长，第二年他便回到了帕尔马，1565年9月在此逝世。

635

在朱利奥·切萨雷·蒙特威尔第在那份“宣言”中称赞过的牧歌中，就有罗勒发表在1566年的《第五卷牧歌集》中的《美丽东方》[*Da le belle contrade*



图38-2　罗勒的肖像画，汉斯·穆里希（Hans Muelich）绘（巴伐利亚国立图书馆）

d'oriente]（《谱例集》第91曲），这或许是他最有名的作品。其诗歌文本作者不详，这是一首意大利十四行诗，具有典型的八行（又可细分为4+4行）加六行（可细分为3+3行）的结构布局：

1. Da le belle contrade d'oriente

美丽东方，天幕一隅，

2. Chiara e lieta s'erga Ciprigna, et io

晨星升抬，清明可爱，

3. Fruiva in braccio al divin idol mio

我心怀喜悦，依偎于神圣恋人之怀。

4. Quel piacer che non cape humana mente

此等崇高喜乐，非凡人所可解喻。

5. Quando sentii dopo un sospiro ardente:

当此时，伴随深情一叹，但闻伊人轻语：

6. "Speranza del mio cor, dolce desio,

"君为妾内心所求、希冀所在，

7. T'en vai, haime, sola mi lasci, odio

叹兮君将别离，妾身孤寂无依，感此何其哀！

8. Che sarà qui di me scura e dolente?

空闺独守一何如？心郁郁、神丧沮。

9. Ahí crudo Amor, ben son dubbose e corte

伤别离，君何薄情我何悲！

10. Le tue dolcezze, poi ch'ancora ti godi

此去既为君所喜，妾当遂君意。

11. Che l'estremo piacer finisca in pianto."

极乐时光何其短，始乱终弃泪枯干。"

12. Nè potendo dir più, cinseme forte

至此伊人不复语，拥我入怀锁愁眉。

13. Iterando l'amplessi in tani nodi,

玉臂纤纤何其柔，情急此刻化钢箍，

14. Che giammai ne fer più l'era o l'acanto.

如藤似蔓爱如许，教我瞬间泪如雨。

罗勒在两个不同的层面上表达了文本：一是单个字词或短句的意象层面，二是更大范围内承载着情感的整个戏剧层面。在小范围、临时性的层面上，我们可以看看如下几例：一是“叹兮君将别离”[T'en vai, haime]这句所配的那哭泣般的片段性织体，其中以低音声部的下行七度（第30—33小节）来加以强化；二是“妾身孤寂无依”[sola mi lasci]（第33—34小节）上孤零的旋律声部；再如唱到“钢箍”[nodi]一词（第66—67小节）时那蜿蜒的旋律线。这些都是音画式象征笔法（或曰绘词法）的案例，这在十六世纪末期成了意大利牧歌中的常用手法。

然而真正让罗勒显示其闪光想象力的，还是在捕捉整首诗的总体情绪方面。636 他没有刻意关注十四行诗的形式，而是从第6—11行的引号中获得了启示，引号意味着言说者从男性叙述者转为了他的女性恋人，再转回男性叙述者。罗勒把这个包含三部分的微型戏剧谱写成了一个与之匹配的**A B A**形式，其中的**B**段（第25—26小节）切断了十四行诗“8+6”行的结构布局。

他如何在两位恋人间进行区分呢？男性叙述者的和声语言较为寻常，但女性恋人的和声语言却很不寻常。在第33—36小节两度出现变音（第二次跟在了那宿命般的“离/去”后面）之后，罗勒开始释放和声的能量：三和弦起初的运行非常简单，仅仅是从E大三和弦进行到A大三和弦（第36—40小节），随后他从“叹”[Ahi]字开始扭曲我们的听觉，突然落到了C小和弦上（从听觉上提示了后面六行诗的开始），由此启动了一个历经七小节、后来落在了降D大三和弦上的和声链条（第41—48小节）。在十三小节之内从E大三和弦进行到了降D大三和弦，这是浓缩在约四十秒之内的“特里斯坦”和弦。同样值得注意的是，罗勒为女性言说者那热情字句而做的铺垫。旋律声部自第21小节中间开始休止，一直到第26小节的弱起拍处。此时，这个声部唱着女性恋人的第一行诗句“君为妾内心所求”[Speranza del mio cor]再次进入了，仿佛“她”是一位独唱歌手，此时正以第一人称直接对我们言说。这种效果完全是歌剧性的。

然而尽管改变了言说者的身份、情绪、和声语境，但罗勒仍然维持着音乐上的均质性；虽然音乐“效力”着文本，但这两个因素却保持着完美的平衡。这是后世那些强烈受到罗勒影响的牧歌作曲家都难以匹敌的成就。

玛伦齐奥和韦尔特

罗勒之后的牧歌面临着一个至关重要的问题：在一种本质上具有均质性的音乐语言之内，如何能在表达诗文中那些持续变换着的意象和情绪时不至于被打散？换言之，音乐如何能在效力于文本时仍能维持音乐自身的连贯聚合性？对此没有单一的解决方案。即使在同一位作曲家的作品中，其方式在不同牧歌中也会有所不同。两首分别由卢卡·玛伦齐奥[Luca Marenzio]和加齐斯·德·韦尔特[Giaches de Wert]所作的牧歌，可以为我们显示这种差异的区间。

玛伦齐奥的《正午日当空》。当1614年作曲家、理论家阿德里亚诺·班基耶里在对最近一段时期的音乐发表评论时，他把玛伦齐奥称为罗勒的继承人，并称赞他在绘词法领域中的新理念。1553或1554年生于意大利北部城市布雷西亚的玛伦齐奥，或许是十六世纪末期牧歌作曲家中风格尺度最宽泛的作曲家了。当然，他也是本地意大利人中最伟大的一位。他的职业生涯大部分在罗马度过，尤为知名的是他曾在生活奢靡的红衣主教路易吉·埃斯特[Cardinal Luigi d’Este]的宫廷任职，他在1580—1599（去世）年间出版过不少于四百首牧歌作品（辑于二十二卷牧歌集中）。

637

玛伦齐奥精通绘词法，对此的一个佳例是他发表于1582的《正午日当空》[*Scaldava il sol*]（《谱例集》第92曲）。其文本是路易吉·阿拉曼尼[Luigi Alamanni]的一首诗，玛伦齐奥几乎是为这首诗做了一个“字对字”般精确的音乐转译，玛伦齐奥做出单独处理的词句在下文中以斜体（译文中用下划线）标出：

1. Scaldava il sol di mezo giorno *l’arco*

正午日当空，慢将闲弓炙烤，

2. Nel dorso del Leon suo albergo caro.

伏狮背上，幼崽已经睡着。

3. Scotto'l boschetto *più di fondi* cerco

灌丛之下，树叶层叠堆高，

4. *Dormia'l pastor* con le sue greggi *a paro*.

牧羊人在打盹，身边羊群围绕。

5. *Giaceva* il *villane* de l'opra scarso

农夫停手，伸着懒腰，

6. Vie più di posa che di spighe avaro.

告歇无望，餐犹未饱。

7. Gl'augei, le fere, ogn'huom *s'assonde e tace*.

鸟歇兽困人藏匿，万物归寂。

8. *Sol* la *Cicala* non si sente in pace.

只有那蝉鸣声声不息。

如图表38-1所示，玛伦齐奥的绘词笔触涵盖了从直白到微妙的各种方式：

图表38-1：玛伦齐奥《正午日当空》中的绘词手法

诗行	小节数	字词	音乐性描绘
1	8—11	"弓"	弧形的旋律轮廓勾勒出"弓"的形状
3	19—20	"树叶层叠"	唰唰的快速音型，表示光影和翻叶
4	22—26	"牧羊人在打盹"	持续音表示休眠
	27—28	"身边"	在主调织体中把许多单音逐个列出
5	29—31	"伸着懒腰"	延长音
	31—34	"农夫"	富有活力的舞蹈性节奏
7	46—50	"藏匿"	伴随着下行八度跳，各声部相互掩藏
	50—53	"万物归寂"	声音一个接一个的消失
8	53—54	"只有"	保留单个声部，其他声部随后进入，都唱"sol"音
	55—57	"蝉鸣"	附点节奏和小音符发出细碎声响，模拟昆虫鸣叫

在此没有变换的声部或变化的情绪状态来威胁到音乐的连贯聚合性，这作品简直像是方块的音乐化象形文字组合拼叠而成。我们免不得要对玛伦齐奥的足智多谋表示钦佩。我们会发现，十六世纪末的听众曾对这些品质表示赞赏，无论在音乐、文学还是视觉艺术中都是如此。 638

塔索和瓜里尼。如果要说十六世纪末期最受欢迎的的两位诗人，那必定是托尔夸脱·塔索[Torquato Tasso]（1544—1595）和詹巴蒂斯塔·瓜里尼[Giambattista Guarini]（1538—1612），两位皆因密切结交了阿方索二世埃斯特的费拉拉宫廷而受益，许多具有前卫探索姿态的牧歌作品都出自这个宫廷。塔索的伟大作品是他完成于1570年代中期的史诗《被解放的耶路撒冷》[*Gerusalemme liberata*]，直至十八世纪仍常作为歌剧脚本。瓜里尼则凭借他的《忠实的牧羊人》[*Il pastor fido*]（1580）驰名，这是一部混合着悲剧和喜剧的田园剧，在牧歌作曲家中极受欢迎，有不少于百位作曲家为这个诗文谱写过五百余部乐曲。

《忠实的牧羊人》具有我们想象力所及的最复杂的情节，两个节选片段可以显示其中并峙的多种风格：错综复杂、聪颖机巧、色调阴暗，甚至还有暴力因素。

第三幕：莫提罗[Mirtillo]在遭受阿玛莉丽[Amarilli]的冷遇后说道：

E sento nel partire
我能隐约体会——
Un vivace morire
生不如死活受罪，
Che dà vita al dolore
内心沉寂无生机，
Per far che mora immortalmente core
行尸走肉，意冷心灰。

第五幕：卡利诺[Carino]观察到了关于莫提罗的下述表现：

Di quel che fa morendo

令其[莫提罗]垂死而未亡，

Viver chi gli dà morte

赐予死亡之人[阿玛莉丽]生还，

Morir chi gli diè vita.
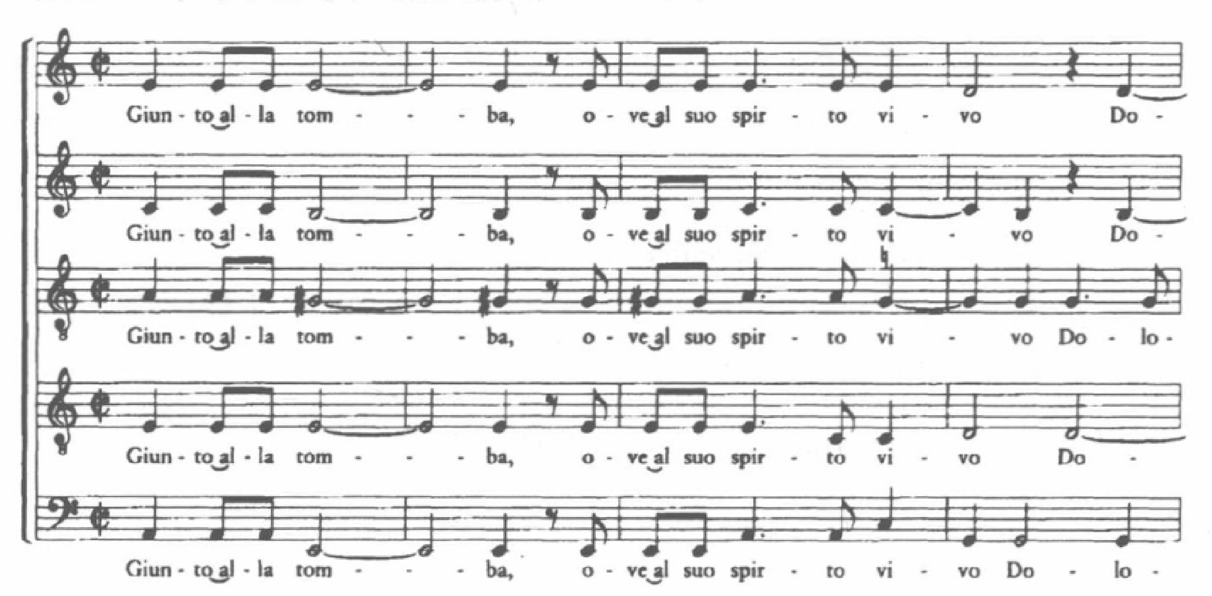
赐予其生命之人[蒙塔诺]死去。
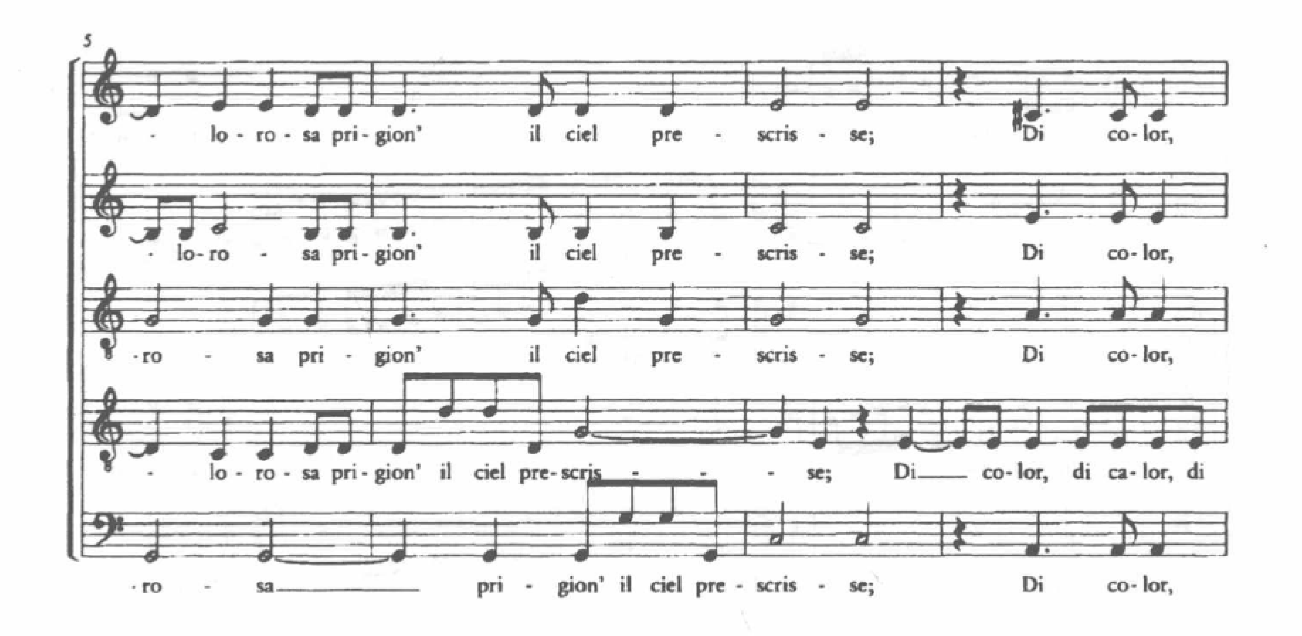
为这些诗节谱曲，意味着要接受如下挑战：即用音乐来处理行尸走肉、垂死不亡、死而后生这类意象。在那些能够应付这一挑战的人中，就有加齐斯·德·韦尔特。
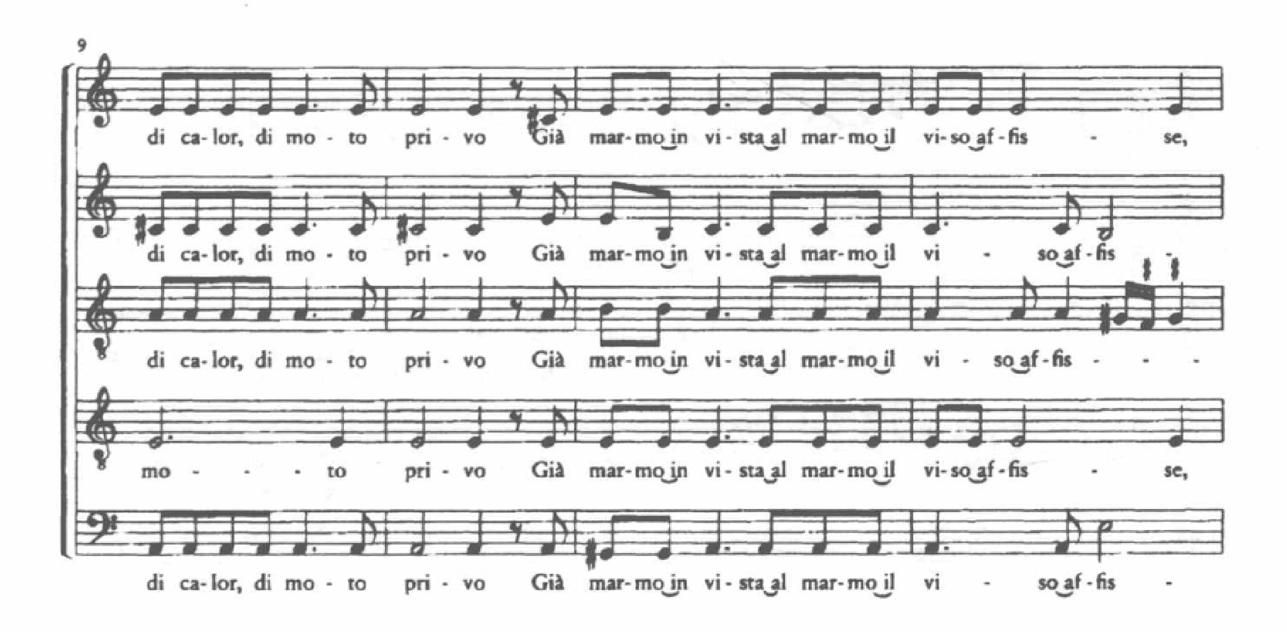
韦尔特的《来到墓穴》。加齐斯·德·韦尔特[Giaches de Wert]（1536—1596）是另一位旅居意大利并写出了许多牧歌的佛兰德作曲家，在1565年，他成为了曼图亚贡扎伽宫廷的礼拜堂乐长，多亏他与费拉拉的联系，这使他与塔索和瓜里尼有了联系，由此也处在了思想最进步的音乐中心。虽然韦尔特也像玛伦齐奥一样培育了广泛的风格，但为他带来最高声望的，还是他为塔索和瓜里尼那些具有戏剧性的新诗所谱的音乐。
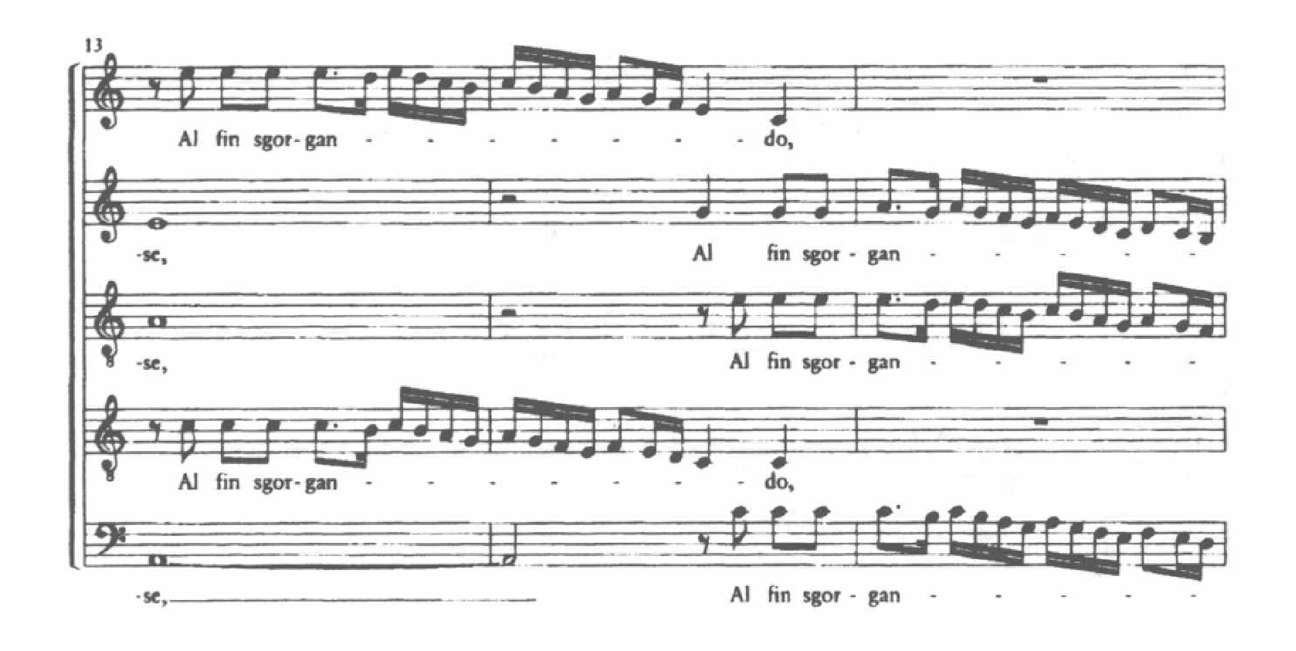
谱例38-6给出了韦尔特为《来到墓穴》[*Giunto a la tomba*]（1581）这首诗的前五行诗句所谱的音乐，这个场景选自塔索的《被解放的耶路撒冷》，其中唐克雷迪[Tancredi]拜谒了克劳林达[Clorinda]的坟墓：
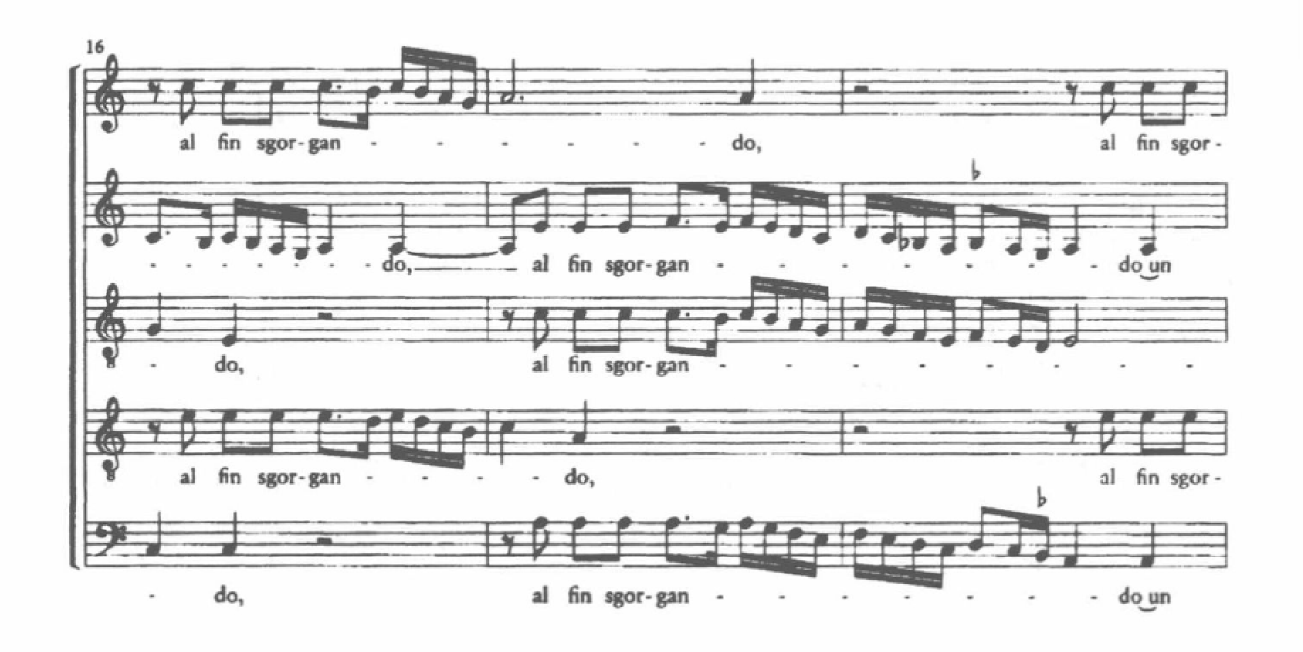
谱例38-6：韦尔特《来到墓穴》，第1—24小节
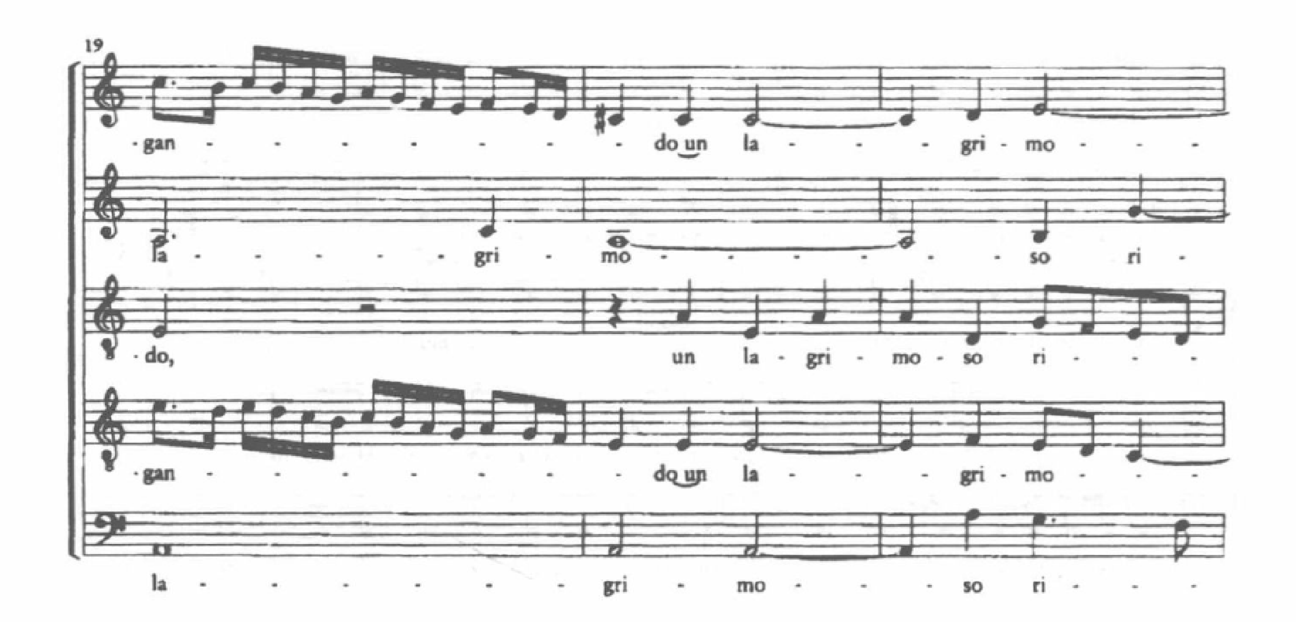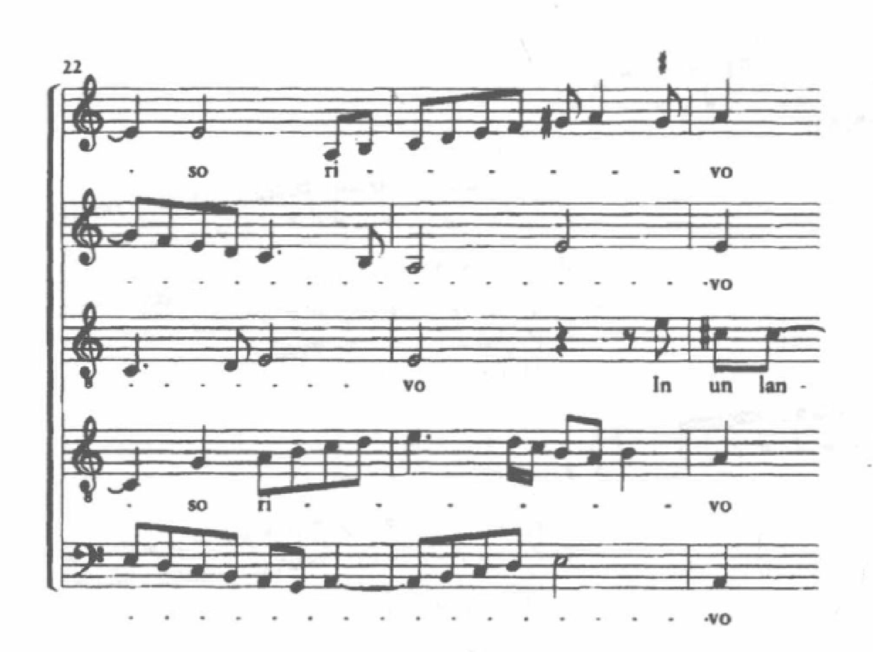



5
- lo - ro - sa pri - gion' il ciel pre - scris - se; Di co - lor,
- lo - ro - sa pri - gion' il ciel pre - scris - se; Di co - lor,
- ro - sa pri - gion' il ciel pre - scris - se; Di co - lor,
- lo - ro - sa pri - gion' il ciel pre - scris - - - se; Di co - lor, di ca - lor, di
- ro - sa pri - gion' il ciel pre - scris - se; Di co - lor,


9
di ca - lor, di mo - to pri - vo Già mar - mo in vi - sta al mar - mo il vi - so af - fis - se,
di ca - lor, di mo - to pri - vo Già mar - mo in vi - sta al mar - mo il vi - so af - fis -
di ca - lor, di mo - to pri - vo Già mar - mo in vi - sta al mar - mo il vi - so af - fis - - -
mo - - - to pri - vo Già mar - mo in vi - sta al mar - mo il vi - so af - fis - se,
di ca - lor, di mo - to pri - vo Già mar - mo in vi - sta al mar - mo il vi - so af - fis -


13
Al fin sgor - gan - - - - - - - - do,
- se, Al fin sgor - gan - - - - - -
- se, Al fin sgor - gan - - - - -
Al fin sgor - gan - - - - - - - - do,
- se, Al fin sgor - gan - - - - - -


16
al fin sgor-gan - do, al fin sgor-
- do, al fin sgor-gan - do un
- do, al fin sgor-gan -
al fin sgor-gan - do, al fin sgor-
- do, al fin sgor-gan - do un


19
-gan - do un la - gri - mo -
la - gri - mo - so ri -
- do, un la - gri - mo - so ri -
-gan - do un la - gri - mo -
la - gri - mo - so ri -


22
- so ri - vo
- vo
- vo In un lan-
- so ri - vo
- vo

诗歌的文本及其译文读来如下： 641

1. Giunto a la tomba ove al suo spirto vivo

来到墓穴，寻访伊人之魂灵。

2. Dolorosa prigione' il ciel prescrisse;

此地黯如囚牢，却为天堂必经之路。

3. Di color, di calor, di moto privo

绝无任何色彩、温度，万籁俱静。

4. Già marmo in vista al marmo il viso affise.

其容颜已在顽石之上永驻，

5. Al fin sgorgando un lagrimoso rivo.

我终情难自禁，泪涌成河发悲鸣。

韦尔特把前四行阴郁煽情的诗文谱写为了主调性的宣叙式挽歌，音乐的节奏密切结合了文本的自然朗诵式节奏。整体的绝望意味还被如下一些曲折的和声笔触所加强：第4小节降七级和弦，第5小节G音上转瞬即逝的四六和弦，第8小节在C音上和A音上两个大三和弦之间的声部对斜关系，随后在第11小节返回A小三和弦。在此过程中，还有在第6小节的“天堂”[il ciel]一词上轻微的音画笔法，此时两个较低声部都出现了上行八度跳。这四行诗文的配曲，如同“绪言”一般引出了后续的“演讲”。

随后出现的是激动到失控一般的音乐。“涌”[sgorgando]一词启动了一串突如倾泻的急速下行运动，直至唱出“成河”[lagrimoso rivo]一词才遭遇“急刹”。仿佛韦尔特是从一首牧歌的开头，进行到了另一首牧歌的（富有活力）的结尾。此外，第五行诗文的十二个小节，几乎与前四行诗文在音乐上所占的总篇幅（十三个小节）相当，只少了一个小节。

总体而言，在《来到墓穴》这首牧歌中，音乐所起的作用并不仅仅是“效力于文本”。或许可以说，它牺牲了文本的内在连贯性，如韦尔特的某些同时代人所说——它已经显示了“颠覆文本”的兆头。

牧歌是最受欢迎的“时尚”体裁。它在罗马那些熟谙人情世故的主教们的宅邸中，在意大利北部的贵族宫廷中，在威尼斯和维罗纳的文艺沙龙和学会中都广受推崇。它的风靡也不局限于贵族精英阶层。大批量出版的牧歌曲集无疑表明，这一体裁也同样广泛地流传于中产阶层——尽管《来到墓穴》这样的牧歌所要求的高超声乐技术，超出了业余爱好者、周末夜场歌手们的能力范围。实际上，我们很快就会发现，拥有“职业范儿”的炫技歌手正在兴起。牧歌在德国也很流行，而且也风靡于英国并发展出了英语牧歌（参见第四十章）。

不过，牧歌中的这种音乐-文本关系也引发了一些批评意见。在1587年，塔索完成了一篇题为《卡瓦莱塔》[*La cavaletta*]的论文，指责牧歌过于关注个别词句的摹拟性再现效果而忽视了诗歌的整体结构。同样直言不讳且影响力更为深远的的，是来自佛罗伦萨的文人和音乐家小组——人称卡梅拉塔[Camerata]——的抨击。正是这群于1570—1580年代间在 巴尔迪伯爵府聚会的文艺知识分子们，“发明”了单声歌曲[monody]以及（经过拓展而形成的）歌剧。其中的一位成员——理论家温琴佐·加利莱伊[Vicenzo Galilei]在他发表于1581年的《古今音乐对话》[*Dialogo della musica antica e della moderna*]中对牧歌进行了如下批评：

> （牧歌作曲家）常对其模拟诗文意象之举津津乐道，譬如当涉及“逃逸”“飞翔”等字眼时。此类字眼常以迅疾之速念出，优雅尽失。当遇到“消失”“昏迷”“死去”等词语时，作曲家会令声部骤然休止，非但不能奏效，反而会戳人笑点。彼特拉克诗句——“他将在跛足老牛陪伴下，追逐罗拉身影”被配以痉挛式摇摆之切分节奏，诵唱此类乐句，听来犹如打嗝……再如，当遇到“堕入地狱、去往冥府”等诗句时，其令某个声部立转向下，声如哭丧……而非歌唱……亦有情形相反者：对于“渴望星空”一句，使诵唱者在高音区吊嗓，以苦不堪言之态发出尖叫。这群可悲之徒不曾懂得：倘若某位资深演说家胆敢以如此方式朗诵，听众必定哄笑，随

即笑骂此人愚蠢、可怜、粗鄙不文。[1]

因此，在塔索和加利莱伊眼中，牧歌不像是在服务文本，而像在揶揄文本。同样反讽的情况是：在十七世纪到来之际，复调牧歌开始让位于带伴奏的单声歌曲，作为“落败者”的牧歌和作为“优胜者”的单声歌曲都声称自己在奉行“音乐效力于文本”的信条。 643

超越问题：蒙特威尔第

虽然罗勒、玛伦齐奥、韦尔特都以各自的方式表现了其牧歌所采用的文本，但他们都仍处在十六世纪复调语言所许可的范围内，蒙特威尔第却看到了这种语言之外的世界。

克劳迪奥·蒙特威尔第[Claudio Monteverdi]（图38-3）1567年生于克雷莫纳，这也是斯特拉迪瓦里[Stradivarius]家族的故乡。1590年代，蒙特威尔第成为曼图亚宫廷雇员，在此他成了家，并确立了作为作曲家的名声——写有五卷牧歌集、歌剧《奥菲欧》[*L'Orfeo*]和《阿里安娜》[*L'Arianna*]、最后一例仿作弥撒曲（以贡贝尔的经文歌为范本）以及《晚祷祝佑圣母经》[*Vespro della Beata Virgine*]，仅此数例便足以说明他在这一时期的杰出成就。然而在1612年，他心怀苦涩地离开了曼图亚，接任了威尼斯圣马可主教座堂的礼拜堂乐长职位，并一直任职到逝世，他的风格于是远远超越了这本断代史的研究范畴。蒙特威尔第逝世于1643年。

凭借他的第四（1603）、第五卷（1605）牧歌，蒙特威尔第开始拓展十六世纪音乐语言所既已认可的范围。既有的规则不再能包容他的表现力，其中两首牧歌可以显示这一点。

《残酷的阿玛莉丽》。如本章开篇时所说，蒙特威尔第在《残酷的阿玛莉丽》[*Cruda Amarilli*]中处理不协和音的方式招致了理论家阿图西[Giovanni Maria Artusi]（约1540—1613）的批评。阿图西比蒙特威尔第年长一代，是扎里诺的 644
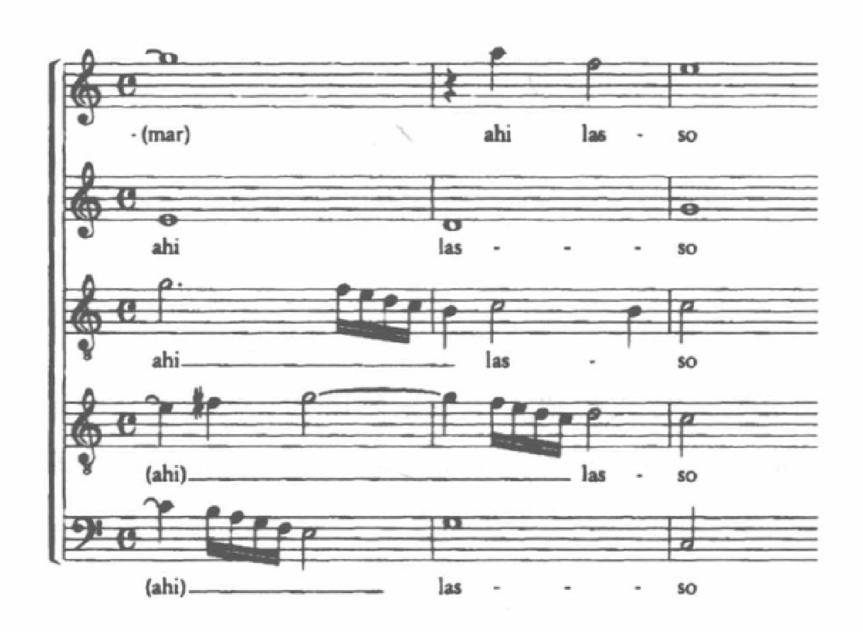
1. 转引自 Weiss & Taruskin, *Music in the Western World*, 167。



图38-3 贝尔纳多·斯特罗奇所绘的蒙特威尔第肖像，约作于1635年（因斯布鲁克蒂罗尔州费迪南德国家博物馆）

学生，也是对位法第一实践的坚定拥护者。在令阿图西感到厌恶的片段中，就有“ahi lasso”[苦叹]这句（谱例38-7）：
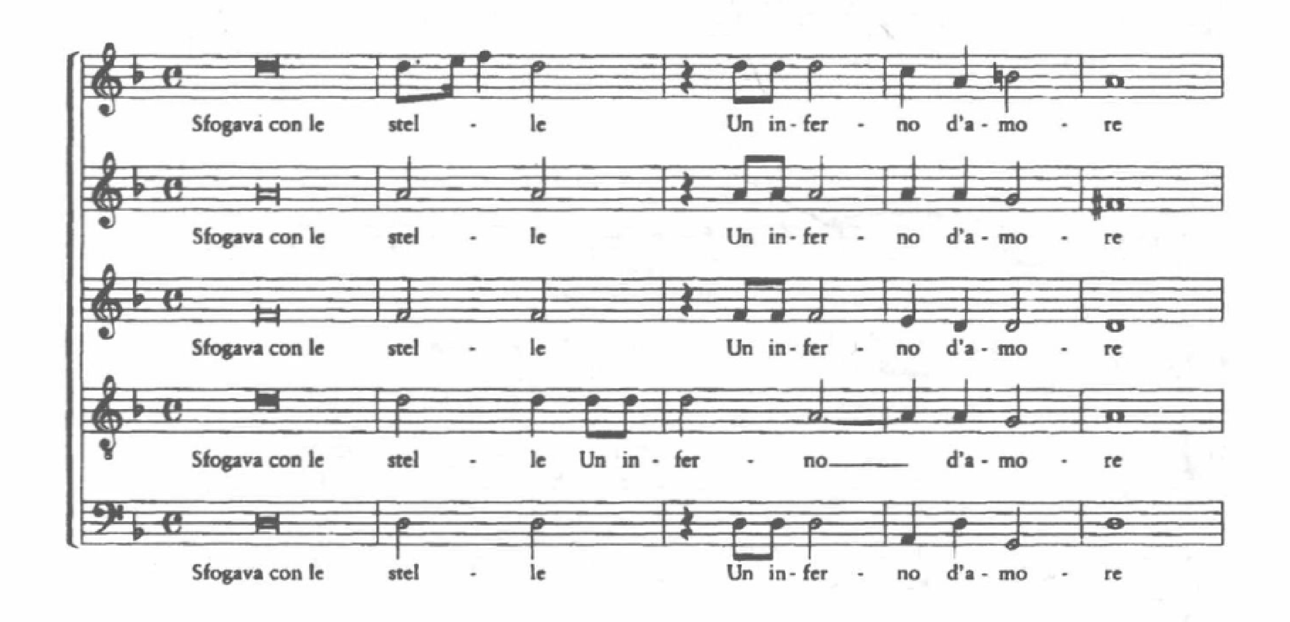
谱例38-7：蒙特威尔第《残酷的阿玛莉丽》，第12—14小节

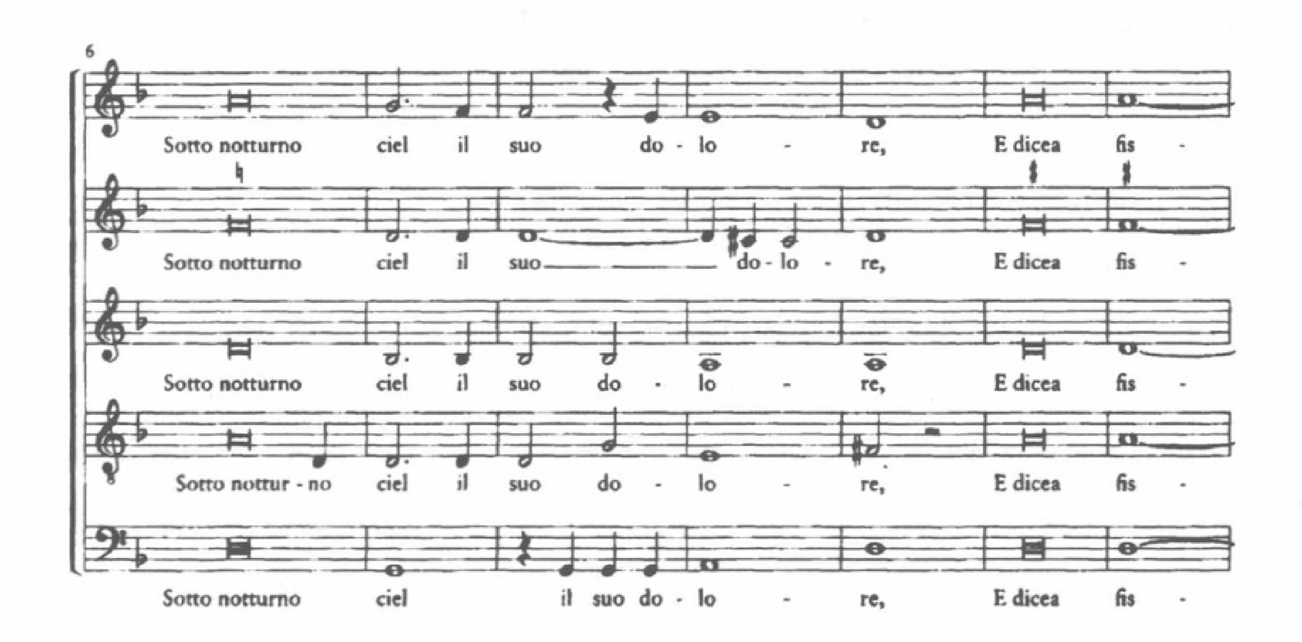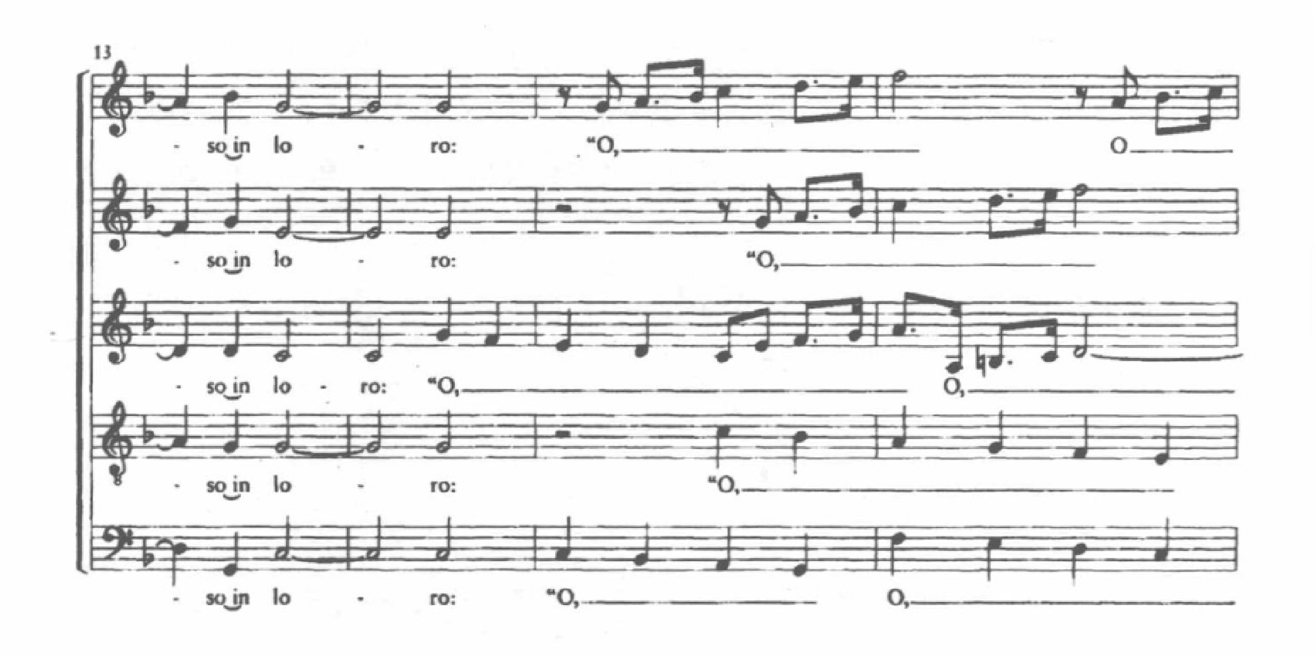


阿图西的批评意见是：旋律声部的a^2音（第13小节）未经预备便与低音声部的g音构成了不协和关系；随后它同样未经预备又进行到了f^2这个不协和音上。蒙特威尔第的反对意见是：阿图西"没有顾及歌词"。这样的"代沟"难以轻易填平。
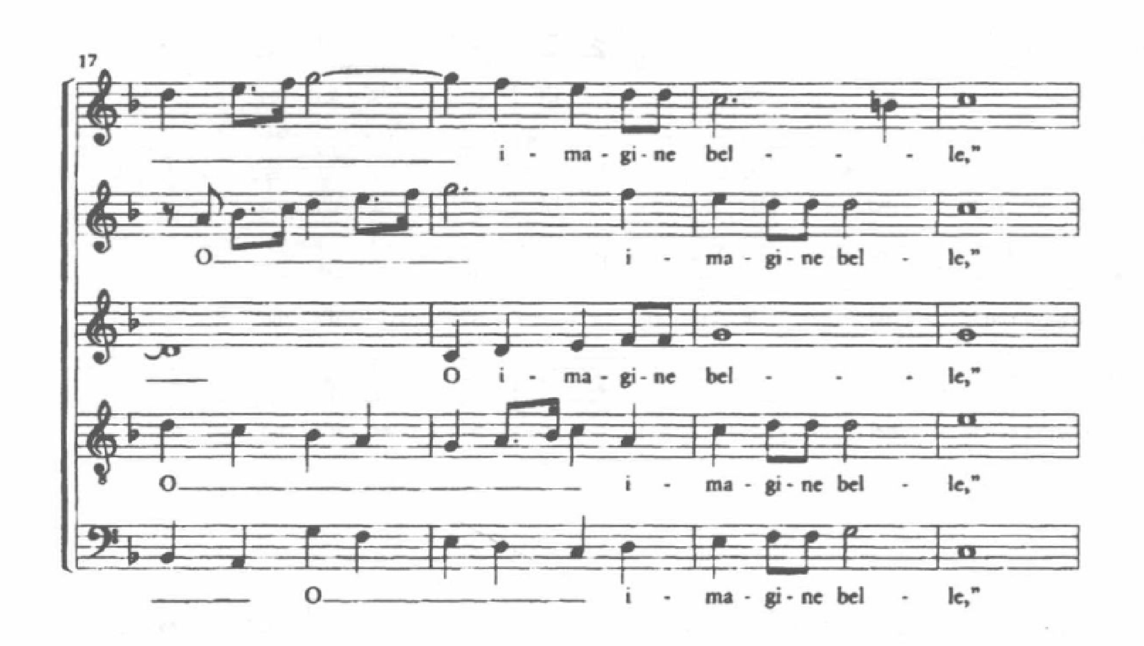
《愁望星空》。所有蒙特威尔第的牧歌中，最著名的开头莫过于《愁望星空》[*Sfogava con le stelle*]（谱例38-8）：

谱例38-8：蒙特威尔第《愁望星空》，第1—20小节









646　这首牧歌以所谓的法伯顿织体[*falsobordone*]开始：这是一种激昂的和弦式朗诵，基于一个重复的和弦，让歌手们朗诵文本，仿佛他们正在自然地言说。这种笔法如今已不再是新鲜事物，在十六世纪下半叶基于诗篇的配曲中，它常被用作处理诗篇歌调中众多重复音的便捷方式。而蒙特威尔第在此却是用法伯顿来表现叙述者那在情绪上保持着中立的质朴声音。叙述者言道："苦恋之人愁望星空，夜幕之下凝睇不转……"只是当这位相思病患者在第15小节进入时，音乐才开始进行。似乎有量记谱体系已经不再能容纳他的戏剧感，正如《残酷的阿玛莉丽》中对位规则不容许他表现啜泣那样。

蒙特威尔第的音乐体现了十六世纪通往十七世纪的衔接过渡：一种音乐语言正在让位于另一种。音乐仍被置于“效力于歌词”这一立场。不过，如果说此间音乐打破了创作规则，那么这规则就需要更新了；如果说音乐冒犯了风格惯例，那么这惯例就应当改一改了。

轻盈形式
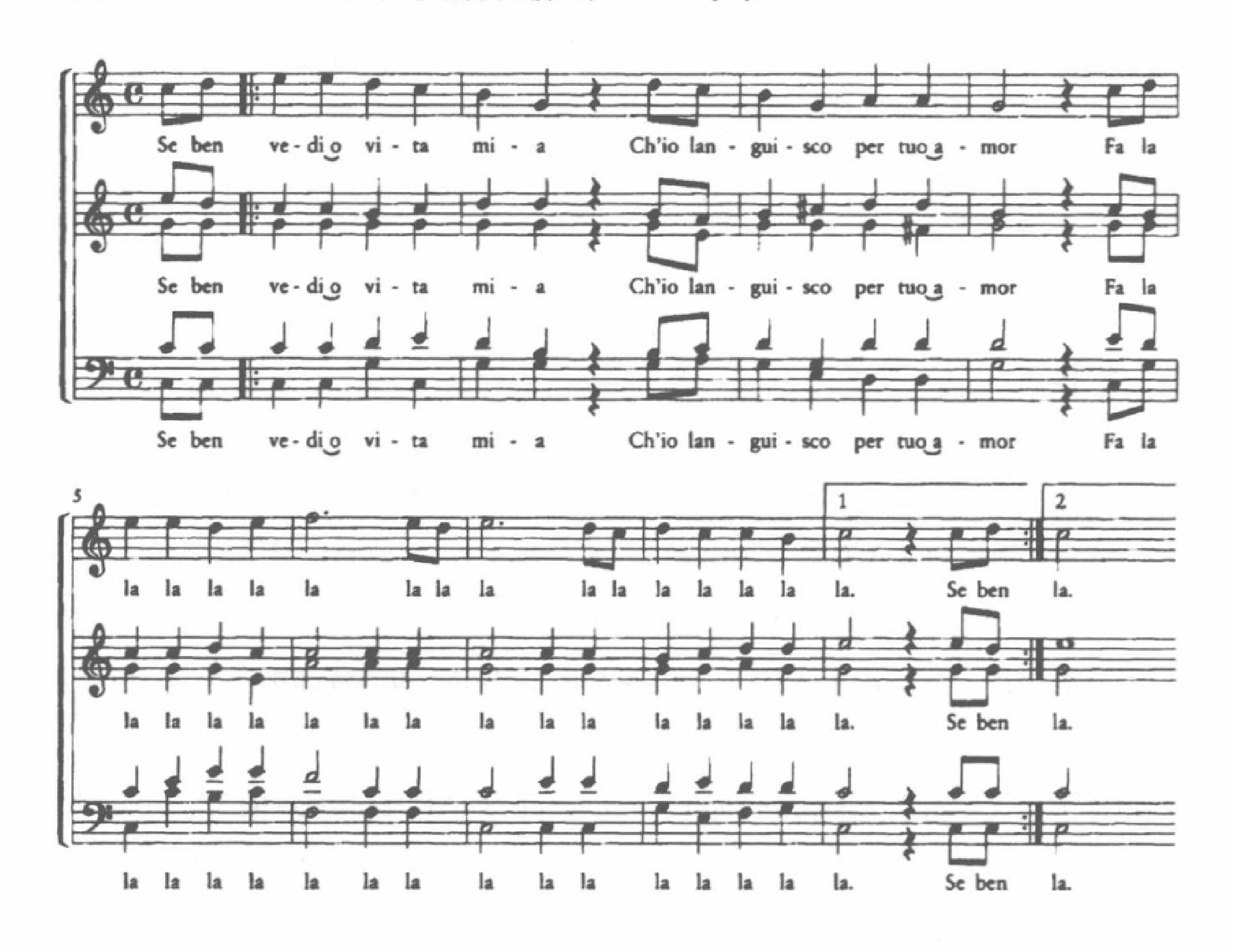
正如十六世纪第二代季中的严肃牧歌有一个格调轻盈的对等物——维拉内拉，晚期的牧歌也乐于享受坎佐内塔（小坎佐纳）[*canzonetta*]、巴雷托[*balleto*]、牧歌喜剧[*madrigal comedy*]等轻盈体裁的陪伴。

坎佐内塔。坎佐内塔发端于奥拉齐奥·韦基[Orazio Vecchi]（1550—1604）之手。收录于他1585年发表的《坎佐内塔第三卷》[*Canzonette...libro terzo*]中的四声部歌曲《甜蜜恋人》[*Caro dolce mio bene*]（《谱例集》第93曲），是这一体裁的典型代表：这首诗以一种“不太热门”的方式来对待爱情，主调性的音乐投射出了**A A B B**这样的段落布局。

韦基的坎佐内塔以暴风席卷之势占领了市场，它们被配上了以四种语言写成的新文本（包括托马斯·莫莱[Thomas Morley]的英语作品），并被改编为多种乐器组合形式，而且直到1620年代仍在被重印。韦基的成功影响了整个体裁，1584年当十七岁的蒙特威尔第首次与音乐出版结缘时，便选择了自己的三声部坎佐内塔曲集。

巴雷托。韦基之于坎佐内塔，如同曼图亚作曲家乔瓦尼·贾科莫·加斯托尔蒂[Giovanni Giacomo Gastoldi]（?1550s—?1622）之于巴雷托[balletto]。加斯托尔蒂在已然松散的坎佐内塔基础上，于两个插部[couplets]之间增加了一个“法啦啦”[*fa la la*]或以其他无实意音节演唱的部分（谱例38-9）。1591年，加斯托尔蒂在他的《五声部巴雷托》[*Balletti a cinque voic*]中首次引入了这种形式，此曲有一个点明特性的标题——“嘲弄曲”[*Lo schernito*]。这些歌曲有可能是一种戏装娱乐表演的组成部分（虽然它不一定有情节），流行于注重剧院娱乐生活的曼图亚。像坎佐内塔一样，巴雷托在意大利之外也颇为风靡，尤其在英国。

谱例38-9：加斯托尔蒂《嘲弄曲》，第1—10小节



647 **牧歌喜剧**。加斯托尔蒂《巴雷托曲集》中的那些互不关联的“特性小曲”，距离“牧歌喜剧”[madrigal comedy]（现代术语）只有一步之遥，后者包括了围绕着某个依稀可辨的情节串联起来的一组牧歌。韦基以他1597年发表的《安菲帕纳索》[*L'Amfiparnaso*]——副标题“音乐喜剧”[comedia musicale]——迈出了这一步。

这部套曲的标题出自帕纳索斯双子峰——喜剧和悲剧，包含一个开场白以及被分为三幕的十三个场景。韦基笔下的角色一方面是出自所谓“即兴喜剧”[*commedia dell'arte*]的剧场传统，另一方面也是出于他本人的构想。尽管《安菲帕纳索》出版时附有显示每个场景的木版画（图38-4），但这并不意味着它们会真的出现在舞台上。由此可以说，牧歌喜剧还不那么像是[瓦格纳的]“整体艺术品”[*Gesamtkunstwerk*]。



图38-4 取自韦基《安菲帕纳索》的一个场景，1597年
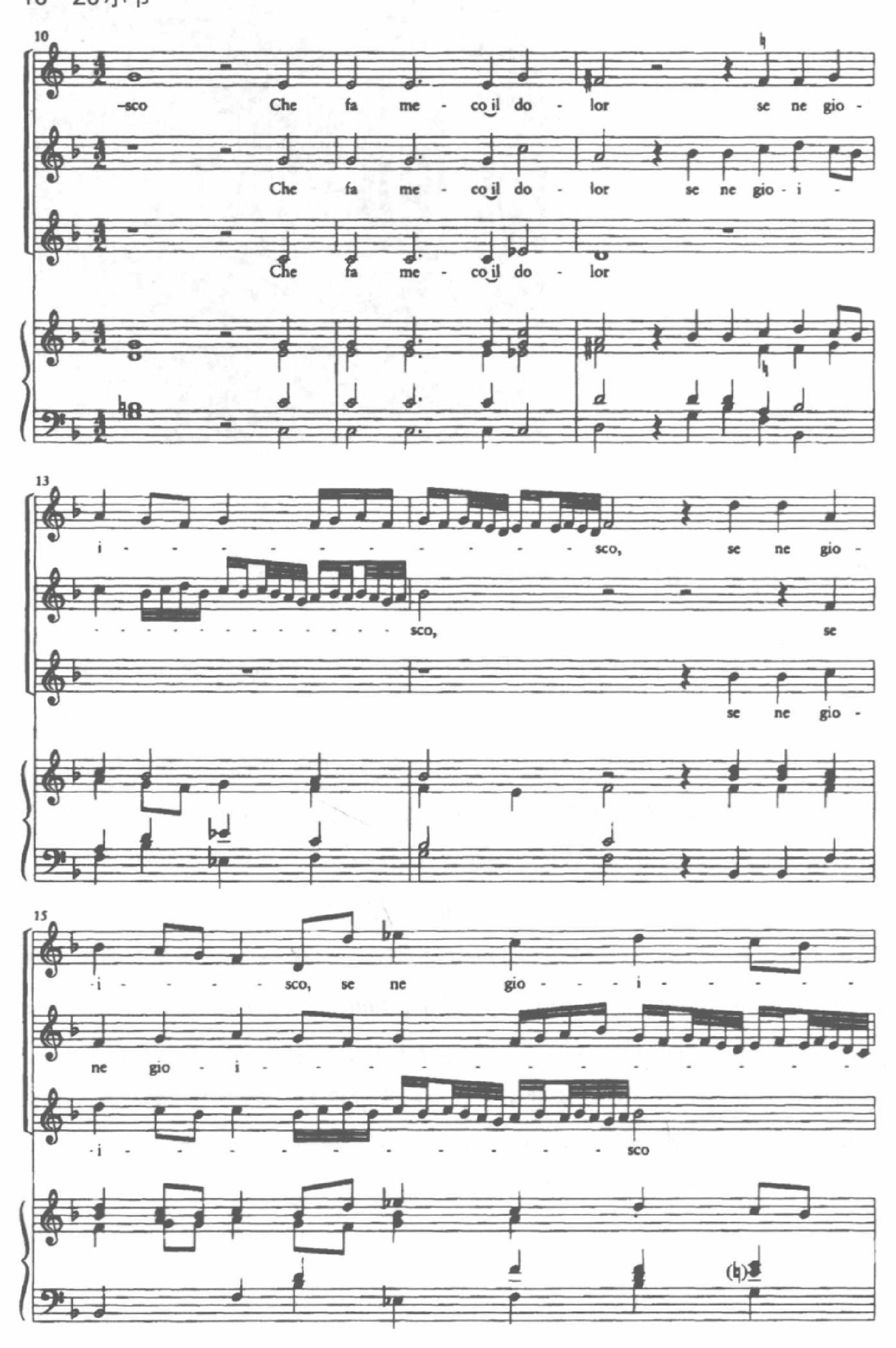
费拉拉的女士们
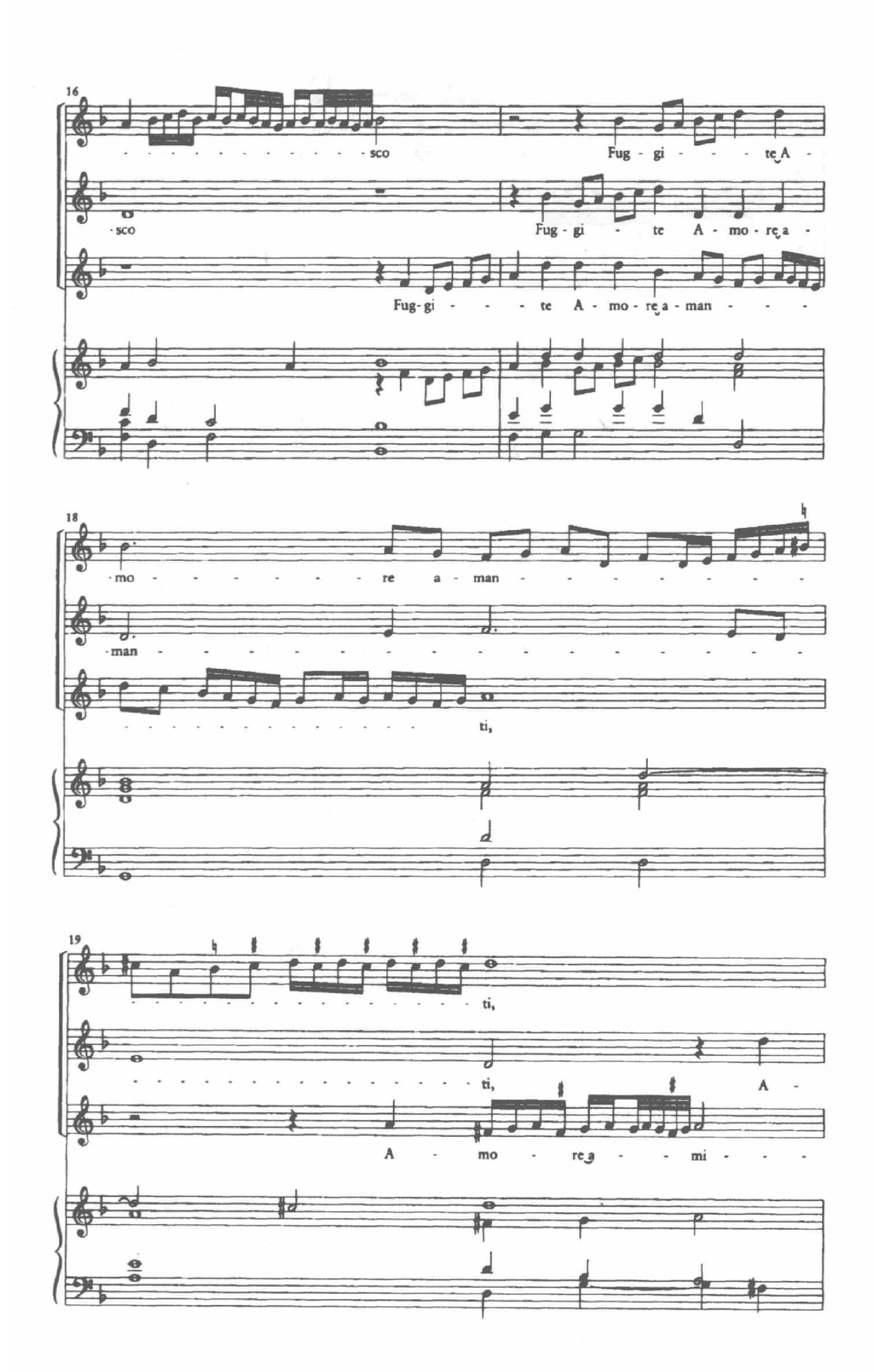
648
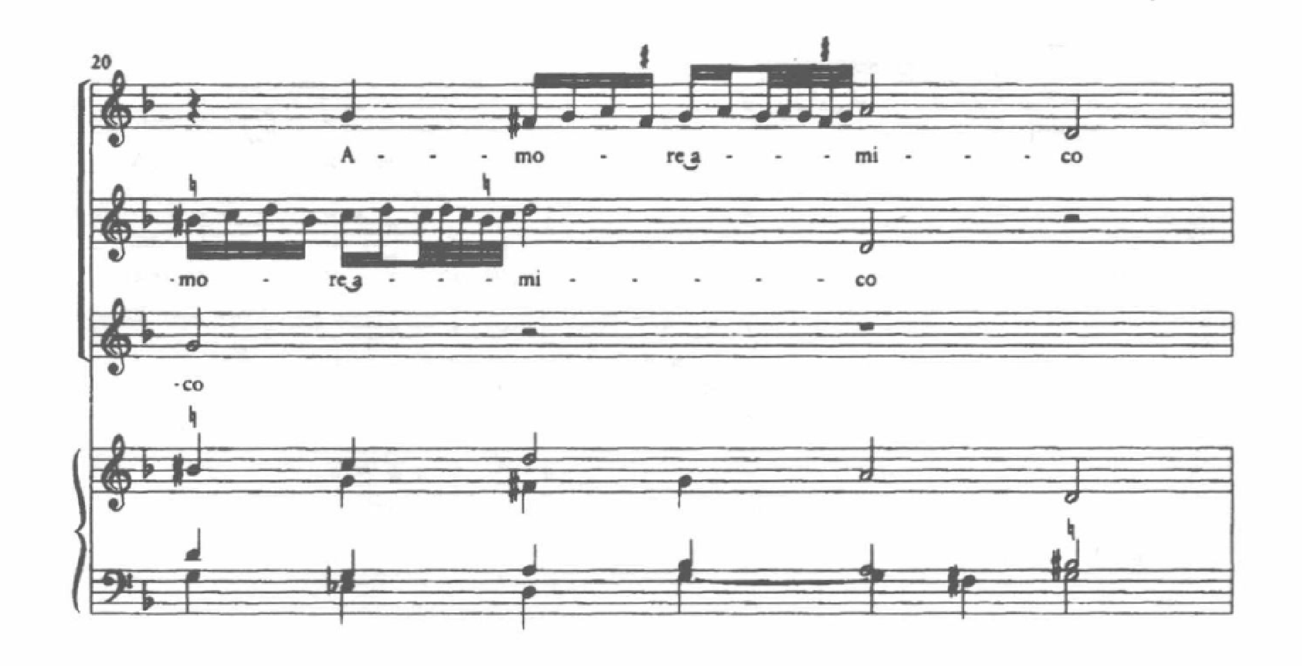
在十六世纪第四代季中，威尼斯牧歌渐渐成为了牧歌创作的中心地带。同居翘楚的，还有玛伦齐奥所“主阵”的罗马，以及公爵阿方索二世埃斯特（1559—1597年在位）的费拉拉宫廷，后一个阵营中的作曲家队伍包括卢扎斯奇、维琴蒂诺、客居的杰苏阿尔多，诗人塔索和瓜里尼的诗作也已与韦尔特的牧歌结缘（韦尔特因婚姻之故与曼图亚宫廷亲近）。

费拉拉享有“炫技性牧歌[virtuoso madrigal]之乡”这一美誉，这些牧歌对歌者的唱功有一定的要求。我们可以在卢扎斯奇（?1545—1607）那套曲集《为一至三位女高声部而作的可歌可奏的牧歌》[*Madrigali...per cantare, et sonare a uno, e doi, e tre soprani*]中瞥见这种牧歌的风貌，这套作品发表于1601年，但很可能作于1580年代。如其标题所示，这些牧歌是为一个、二个或三个女高声部歌手而作的，带有键盘乐器的伴奏声部（是对常规声乐织体的缩编）（谱例38-10）：

谱例38-10：卢扎斯奇《爱之甘苦》[*O dolcezza amarissime d'Amore*]，第10—20小节




16
sco
Fug - gi - te A -
sco
Fug - gi - te A - mo - re a -
Fug - gi - te A - mo - re a - man -
18
mo - re a - man -
man -
ti,
19
ti,
ti, A -
A - mo - re a - mi -



650 卢扎斯奇的牧歌是为一个特定的歌手群体而作，即建立于1580年的女性音乐会[*Concerto delle donne*]组织，由三位女高音歌手——劳拉·佩韦拉拉[Laura Peverara]（曼图亚富商之女）、安娜·瓜里尼[Anna Guarini]（诗人瓜里尼之女）、利维娅·达尔科[Livia d'Arco]（一位曼图亚小贵族之女）组成。到了1583年，才情突出的诗人塔尔奎尼亚·莫尔扎[Tarquinia Molza]也加入了她们的行列。虽然这些女士在费拉拉薪俸名录中被列为公爵夫人的宫廷侍女，但无疑她们在宫廷里的职位相当于职业音乐家。这些歌手参与公爵的私密音乐[musica secreta]表演，其职责包括每天晚上为公爵及其宾客歌唱，为此她们能得到非常可观的报酬——三百斯库多的年薪（比卢扎斯奇薪水的两倍还要多），外加位于公爵府的居室，可供其与家人居住（卢扎斯奇也享有这个待遇，外加位于该国的一处农场）。此外还有一些零星的好处：阿方索公爵为佩韦拉拉1583年的婚礼准备了一万斯库多的嫁妆。史料纷称，这些女性的歌声令人销魂。

651 关于这些事实，还需要知道一点：十六世纪第四代季见证了女性音乐家身份的彻底转型。从早期作为偶尔歌唱的宫廷侍女（亦即卡斯蒂廖内《廷臣论》中所说“文雅爱乐者”的理想代表），变为偶尔兼任宫廷侍女的歌手。到了1600年，她们的地位又进一步发展：女性如今有机会作为职业音乐家来发展事业了，而这种状态是半个世纪以前的剧场生活早就预示了的。歌剧女伶的诞生正可溯源至十六世纪末期。

女性也开始更明显地以作曲家身份亮相了。此时最著名的女性作曲家是马达莱娜·卡苏拉娜[Maddalena Casulana]（活跃于1566—1583年），这位美名高筑的歌手凭两卷牧歌集（1568、1570）成了第一位出版作品的女性作曲家。她的《情爱之力》[*Ahi possanza d'amor*]（《谱例集》第94曲）有助于表明为何拉索认为她的作品——与卡特里娜·维拉尔特[Caterina Willaert]（这必定是那位同名作曲大师的亲戚）的一首牧歌一道——值得在威廉四世[Wilhelm IV]与洛林的勒内女士[Renée of Lorraine]的慕尼黑婚礼大典上助兴演出。其他女性作曲家还有保拉·马萨伦齐[Paola Massarenghi]、切萨莉娜·里奇·德·廷高莉[Cesarina Ricci de' Tingoli]，以及维多利亚·（拉斐尔拉）·阿莱奥蒂[Vittoria (Raphaela?) Aleotti]——她的《牧歌的花环》[*Ghirlanda de madrigali*]于1593年在威尼斯出版。无疑，这五位女士，为十七世纪初两位天分突出的女性作曲家——弗兰切斯卡·卡奇尼[Francesca Caccini]（著名的单声歌曲作曲家之女）和芭芭拉·斯特罗齐[Barbara Strozzi]铺平了道路。

关于音乐的论说

在本章临近收尾之际，我们来说说十六世纪末的音乐家们是如何感知和谈论音乐的。一方面，有扎里诺关于对位法的技术性论说，另一方面，也有布尔迈斯特那略显深奥的音乐修辞格理论。除此之外，还有其他类型的论说吗？这一问题的答案，或许潜藏于卢多维科·扎科尼[Ludovico Zacconi]在《论音乐实践》[*Prattica di musica*]里对拉索和帕莱斯特里纳的议论之中，这本书虽然直到1622年才得以出版，但它却回响着发生于1580年代的会话：

> 和声性音乐[musica armoniale]具有七个独特方面……艺术品格[*arte*]、音调[*modulatione*]、趣味[diletto]、织体[*tessitura*]、对位[*contraponto*]、创意[*inventione*]、配置方式[*buone dispositione*]……拉索之乐曲调分明、艺品高格、创意绝佳……帕莱斯特里纳之乐艺术化程度高，对位精良，配置合

宜，曲调流畅。[1]

其中只有“对位”是个音乐术语，其他则是从修辞学和演说术中借用的，但它们的意蕴又完全不同于布尔迈斯特的那些术语。“音调”不过是指“好”的旋律，对扎科尼来说也就是帕莱斯特里纳作品中悠然流淌着的那种旋律。创意是指富有想象力的意念，例如设置出不错的模仿点，拉索的音乐精于此道。“配置”是指对某些音乐要素的处理方式：旋律要保持优雅，顺从调式倾向，对位中要有良好的和声感——帕莱斯特里纳在所有这些方面都是“卓越”的典范。

652

令人吃惊的是，扎科尼竟然以现代方式来描述音响，其中微妙地融合了略显乏味的技术分析和审美体验的成分，此二者共同指向于音乐的可听性品质。这些描述显示了对于音乐的一种可靠感觉，这或许是最“开明”的音乐批评语言。

1. 转引自 Haar, “A Sixteenth-Century Attempt at Music Criticism”, 193—194。

第三十九章
历史插图：1588—1590

西班牙无敌舰队的战败

654

认为某个单独事件能改变两国关系并决定两国在未来几个世纪的命运，这似有过分简化之嫌。不过有些事件确实比其他事件产生的影响更大一些。在英国与西班牙的关系方面，1588年英国战胜西班牙无敌舰队，就是这样一个突出事件。

在伊丽莎白一世统治时期（1558—1603），英国和西班牙之间的关系变得更加恶化了。两国之间的对抗更因下列一系列事由而加剧：腓力二世国王那贪得无厌的帝国扩张政策；英国在西班牙统治下的尼德兰地区的经济利益；英国与葡萄牙（1580年被西班牙吞并）在非洲和西印度群岛的奴隶交易方面的对抗关系；以及它们在公海领域的争夺，在此弗朗西斯·德雷克爵士[Sir Francis Drake]（?1540—1596）和其他一些老练英国水手在南美洲内陆地区[Spanish Main]沿线从事海盗行径。而且，在所有这些事件背后，更有十六世纪政治的永恒导火索——宗教问题。在伊丽莎白一世统治时期，信仰新教的英国一直警惕着西班牙人领导的天主教联盟的入侵。正是在这样濒临激化的敌对背景上，两桩事件最终将事态推向了爆发的边缘。

尼德兰的反抗。尼德兰人在1567—1568年开始反抗西班牙的统治。尽管信仰天主教的南部地区（主要是今比利时一代）最终退出了纷争，但信仰新教的北部地区却在1581年建立了尼德兰联合省[United Provinces]（现今的荷兰），宣告了独立并继续与西班牙对抗。在1585年，在秘密协助了近二十年后，英国公然代表荷兰一方进行了干涉。对腓力二世而言，这种干涉已构成战争行为。

苏格兰女王玛丽被处决。玛丽的生平可谓半生冒险、半生悲剧。1542年生为一个天主徒的玛丽，才出生七天就继承了苏格兰王权，当她十五岁与法国王太子完婚之后，不幸在十八岁（1560）就成为寡妇。随后（1561）她返回了苏格兰，与表弟——亨利·斯图亚特[Henry Stuart]（1565年成为达恩利勋爵）结婚（因此也被称为玛丽·斯图亚特），并迅速压制了新教徒的反叛。1566年，她的私人秘书（坊间传闻这也是她的情人）——意大利音乐家大卫·里齐奥[David Rizzio]遇刺身亡，当时她也身在现场。在这一年（1567年初）内，其夫君的居所被暗杀者炸毁，夫君亦葬身其中。时有看法认为，这后一桩犯罪事件是三个月后与玛丽结婚的伯斯威尔伯爵[Earl of Bothwell]一手策划。

655

1567年，玛丽将王位禅让于王子，后来遭到了囚禁。她在1568年逃脱，想要夺回苏格兰却没有成功，遂逃亡英国。在此她卷入了一场阴谋，这阴谋据说是要推翻并谋害英国女王伊丽莎白并使英国重新皈依天主教。伊丽莎白占了上风，玛丽再次被囚禁。虽然她坚称自己清白无辜，但依然在1587年2月18日惨遭斩首，此事令信仰天主教的欧洲大陆义愤填膺。

进取英国。对于早就伺机入侵英国并使之复归天主教信仰的腓力二世来说，1585和1587年的事件无异于终极挑衅，如今他开始了"进取英国"的行动。他自信拥有一支势不可挡的舰队，于是计划在英国海域发动进攻，控制英吉利海峡，然后再令那支正在尼德兰地区作战的大型西班牙陆军渡过海峡，对英国陆地发动全面进攻。

腓力的"无敌舰队"由梅迪纳·西多尼亚公爵[Duke of Medina Sidonia]指挥，共有船只一百三十艘，绵延七英里排成了新月形阵势。配备了两千五百尊火炮，超过十二万枚炮弹，三万名将士，其中有一万九千名士兵。（随军另有一百八十名神父和修士，照顾将士们的精神需求。）供给品包括熏肉、鱼肉、奶酪、大米、豆子、饼干、油、醋、酒、水。

英国舰队的规模和实力在西班牙眼中显然呈现弱势。在查尔斯·霍华德上将勋爵[Lord High Admiral Charles Howard]（德雷克的其中一名副官）麾下，核心编制只有三十四艘舰船和六千名兵士。在此基础上另有临时募集的一批私人船只，其中许多规模既小、装备也差，难派用场。然而，英国在规模上的欠缺，将以勇气和战术去弥补。

战况

西班牙和英国实施了非常不同的战略。西班牙人曾在1571年勒班陀海战[Battle of Lepanto]（一次基督教徒海军对抗土耳其军队的战役）中大获全胜，故而选择了经过考验的老战术：以桨手驱动的包围式近战，目标在于登上甲板，倾轧对手。而英国却希望远距离作战，利用其射程较远的长炮，这是当时最大型的加农炮。

无敌舰队的战力在短短四个多月里就耗竭了：西班牙5月29日从里斯本起航，在9月底便疲软地撤回了西班牙北部海岸线的桑坦德[Santander]（图39-1），对阵交锋的时间只有短短十二天。

7月29日：英国观测到西班牙人在西西里群岛南部，霍华德和德雷克自普利茅斯起航。

7月30日：英国与西班牙舰队中的一艘战舰在三百码外作战了一小时，伤亡轻微，这艘船得到了一个小舰队的营救。 656

7月30—31日：在交火后不久，两艘西班牙舰船在普利茅斯之外被迫投降，趁海面较宽，霍华德勋爵带领舰队绕了个弯，到了西班牙舰队的后方。

8月2日：西班牙舰队试图在波特兰半岛[Portland Bill]之外孤立并围困一列英国舰队，但未成功，双方交火持续到日落。

8月4日：无敌舰队经过怀特岛[Isle of Wight]，虽然中途损失了两艘战舰，但无敌舰队依然得偿所愿地顺着海峡到达了与西班牙陆军会师的地点——佛兰德海岸线，并穿越海岸线进入了英国。

8月6日：无敌舰队在加莱港抛锚。 657

8月7—8日：在夜间，英国派遣八艘火船（相当于十六世纪的鱼雷）袭击了锚停且紧凑排列着的西班牙舰队，西班牙人在慌乱之中斩断阵线并驶出了加莱港。在随后发生在格拉沃里纳[Gravelines]之外的战役中，英国袭击了西班牙的几艘零散舰只，将它们赶到了岸上。

8月8—9日：一阵狂风吹散了双方的舰队，把无敌舰队刮进了北海。梅迪纳·西多尼亚决定休战并驶往北方，完全丧失了与地面部队联合的任何希望。

虽然英国舰队不曾给予无敌舰队以重创，但无敌舰队还是失败了。它没能

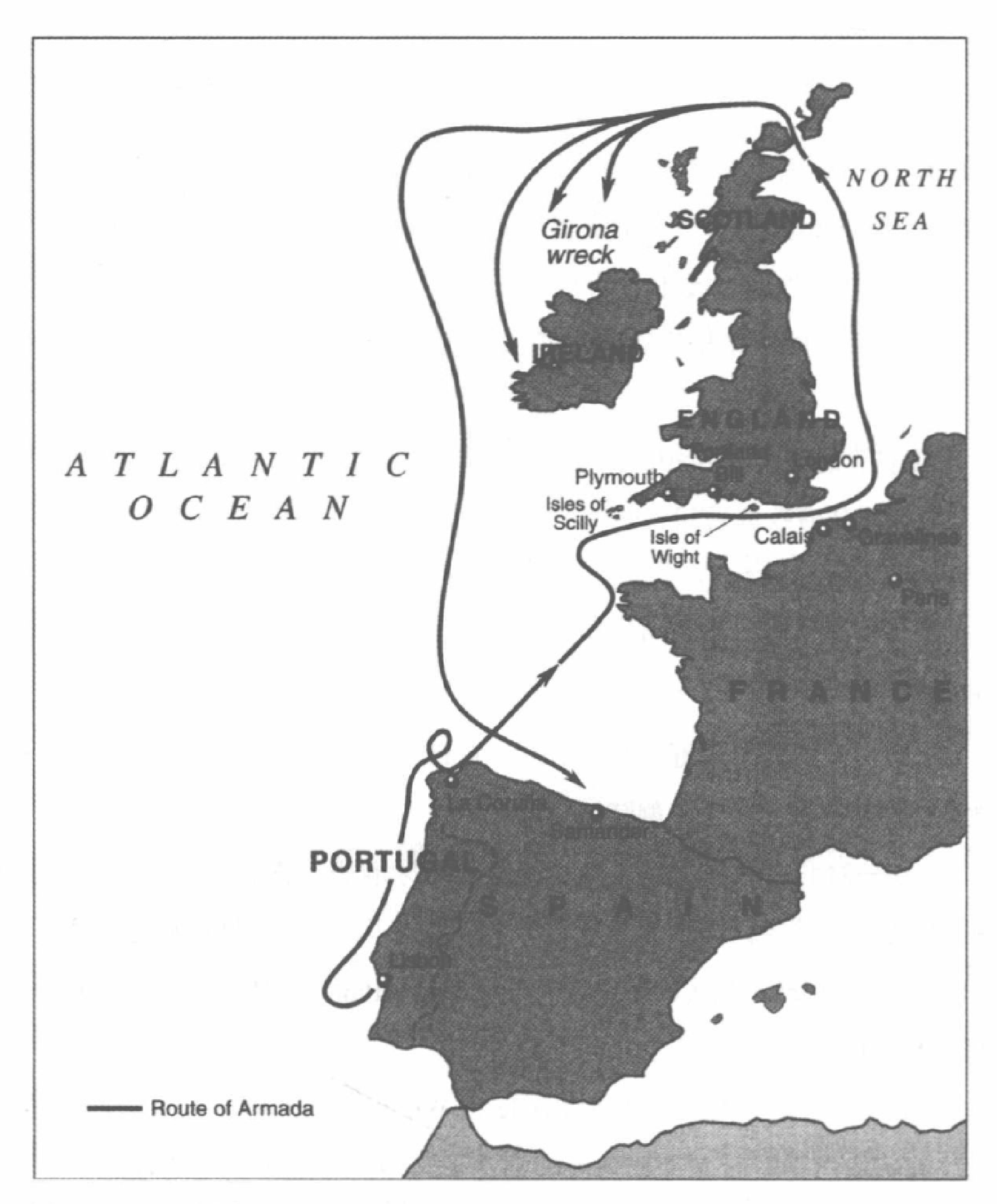


图39-1　西班牙无敌舰队的航线图，整个航程和战事都在英吉利海峡之内进行

摧毁英国舰队，也没能像预期那样调动陆军部队大举入侵。而英国没有做到的事，在无敌舰队返回西班牙途中绕过苏格兰海岸线再从爱尔兰西部南下时，由风暴、巨浪和供给不足的事实代劳了。（许多遭遇海难的西班牙人迷路登岸后就地定居，并与本地爱尔兰人通婚，生下了一些乌眼黑发的后代，被称为“黑爱尔兰人”。）最后，大约有一半规模的舰只和三分之一的将士回到了西班牙。

虽然无敌舰队的战败（战争持续到1604年）无疑可谓具有决定意义，但这种决定意义更多在于它的长期影响而不是短期效应，而且，它对双方起到了不同的决定性意义。对英国而言，它的胜利也同样体现在道义和精神层面，它巩

固了一个在几十年间已逐渐明朗（乃至引发战争）的事实：英国已成为主宰性的海军强国。事实上，在随后四个世纪的大部分时间里，真正拥有无敌舰队的是英国。对于自十六世纪中叶起经济就开始衰退（人口数量也呈下降趋势）的西班牙而言，这次战败无疑于在其军事盔甲上划开了一道裂痕，随后三个世纪见证了这副盔甲的持续脱落，直到1898年美西战争爆发之际，西班牙已只剩血肉之躯而没了盔甲。

最后，西班牙无敌舰队的战败对于处在两个宗教阵营中的信徒而言也具有决定性。对新教徒而言，天主教阵营的军事力量已被挫败，这是为他们带来了希望因而值得欢庆的事。与此同时，这一情势或许对于法国、意大利以及别处那些忌惮于西班牙军事力量的天主信徒们而言，也激发了十足的希望和欣喜。我们只能好奇，天主教欧洲的某些人群究竟在支持哪一方。

利昂·蒙德纳和威尼斯犹太区

1590年7月，著名的犹太拉比、音乐家兼诗人——利昂·蒙德纳[Leon (of) Modena]（1571—1648，图39-2）迎娶了他的表妹蕾切尔·希姆哈[Rachel Simhah]。他在自传《一位犹太人的生平》[*The Life of Judah*]（动笔于1617年）中回顾了这个事件：



图39-2　犹太拉比利昂·蒙德纳肖像

658

为取悦我母……我同意迎取蕾切尔为妻，随即立下婚约，并于（犹太历）5350年塔慕茨月4日星期五［公元1590年7月6日］在吉星照耀下举行了婚礼。就在那个安息日，所罗门·斯弗诺拉比（Rabbi Solomon Sforno）在意大利犹太教堂［威尼斯的两个犹太人聚居区的五个教堂之一］就以科哈（Korah）之《摩西五经》(第16—18章）作了美妙之布道。由三位尊高大学士（gaons)［权威拉比的首领］：卡岑奈伦伯根拉比（Rabbi [Judah] Katzenellenbogen)[1521—1597，他是十六世纪最有影响力的拉比之一]、雅各布·科恩拉比（Rabbi Jacob Cohen）和阿维格多·希维达尔拉比（Rabbi Avigdor Cividal)，以及城中所有的大学士，包括黎凡特犹太人［来自地中海东部的犹太商人］和云集于此的重要人物均在当场，由斯弗诺拉比授予我“哈佛”(haver）的头衔［在受授圣职之前授予拉比学生的荣誉头衔］。我用“十词”释义了密西拿箴言:“身为人师……”众人闻听皆感喜悦。而后，妻随我同回故里蒙塔尼亚纳。[1]

犹太人区

当蒙德纳、蕾切尔以及他们一岁的儿子莫德凯[Mordekhai]1592年搬到威尼斯永久定居时，他们把家安在了专门的犹太人社区。他们没得选择，虽然意大利的犹太人（在1600年时约有三万五千人）如同欧洲别处的犹太人一样长久以来喜欢居住在自己的社区，种族隔离已被写入了法律。

1509年，康布雷同盟的军队（其盟友包括法兰西、哈布斯堡帝国、曼图亚、费拉拉以及罗马教皇）碾压了威尼斯在意大利大陆的领地。被蹂躏区域的犹太人涌入威尼斯，致使该城的犹太人口暴涨到空前未有的数字。起初，威尼斯政府容忍犹太人的存在，毕竟，犹太人中的放债者不仅对经济感兴趣（就像犹太医生对健康状况感兴趣那样），而且也帮助基督宗教的信徒们从圣经里找到可抵制在教友间持息放贷的根据。然而天主教的圣务员们却一点也不能容忍，而且将反犹情绪激化到了新的狂热高度。

659

1. 转引自Cohen, *The Autobiography of a Seventeenth-Century Venetian Rabbi*, 92。

1516年，政府和教会达成了共识，犹太人可以待在威尼斯，但自此只能生活在一个叫做“新犹太专区”[Ghetto Nuovo]的孤岛上（如此称谓是因为此地曾有一个铸造炮弹的车间，“ghetto”或“getto”来自于动词“gettare”，意为“浇铸”“铸造”）。两个进出岛屿的人行桥都被装上了大门，日暮落锁，日出启关。隔离区实行宵禁制度。而且为了让那些可能反对租地给犹太人基督徒地主们尝到交易的甜头，地租上涨了三分之一，涨出的部分作为税金。1541年，在人口暴增无地可建的情况下，第二个犹太专区——韦基奥犹太区[Ghetto Vecchio]也被建成，两个专区之间有管道相通。

在犹太区内部，犹太人可以遵从自己的习俗。到了十六世纪下半叶，共有五个犹太会堂，每个会堂都有自己的学校，且都给养着各自种族的会众，尤其是来自德语区的德系犹太人[Ashkenazim]，以及1492年遭遇驱逐后来自伊比利亚半岛的塞法蒂姆犹太人[Sephardim]（西班牙或葡萄牙犹太人的后裔）。文化也比较繁荣，于是在1628年，蒙德纳拉比成为“隔离区学会”[Accademia gegl' Impediti]这个完全由犹太音乐家组成的音乐学会的主管。表演者们每年一度在诵经节音乐会[Simhat Torah concert]上的表演必定引人注目，对此的明证是：每逢此时，都需要动用警力来干预那些企图涌入贫民窟去参加音乐会的基督徒们。

犹太区外完全是另一番景象。犹太人外出需要别着一个徽章或标识，或是戴上特定颜色的帽子。自1548年起，威尼斯犹太人被禁止出版书籍。罗马的情势更显严峻，在反宗教改革时期两位教皇——保罗四世和庇护五世的统治下，反犹主义有时会变得非常剧烈。在1553年曾有犹太法典和其他犹太书籍在罗马被焚烧。还有其他城市完全拒绝与当地犹太人打交道，热那亚[Genoa]和卢卡[Lucca]索性驱逐了犹太人。总而言之，十六世纪后期的意大利见证了犹太人口的孤立增长，这种情势一直持续到1797年，此时拿破仑控制了威尼斯并革除了贫民窟。

第四十章 伊丽莎白时期的英国

661 本书以考察十五世纪初的英国开篇，现在以考察十六世纪末的英国来收尾。总体而言，伊丽莎白时期的英国体现出了一种有趣的混合，它一方面独立于大陆的运动，另一方面又趋向于大陆的运动。虽然安立甘教会的礼仪音乐继续保持着特立独行的姿态（其礼仪的特殊性质促成了这种独立性），另一方面天主教仪式（在天主教徒玛丽·都铎离世后转为秘密实践）的音乐却最终舒适地融合了尼德兰人的模仿风格。某些体裁具有“两面性”。例如，英国牧歌最初受意大利牧歌启发，但后来就过滤掉了让英国人敏感的东西。又如，独奏键盘音乐的作曲家一方面向欧洲大陆的键盘作曲家学习，但后来却成为该领域的更优胜者。再如，英国的高格音乐[“hign-class” music]以其高度的中心化格局[centralization]而不同于欧洲大陆的同类音乐。这里的音乐比任何其他国家都更集中于王廷之内，并由此受制于它的支配者——女王伊丽莎白一世这位活力充沛者的兴致和趣味。

下文将从四大板块来考察伊丽莎白时期的音乐：用于天主教礼仪的宗教音乐；用于安立甘教会的宗教音乐；包括康索尔特歌曲、牧歌、琉特琴歌在内的世俗歌曲；器乐，既包括康索尔特重奏音乐，也包括独奏键盘音乐。不过，首先，我们需要拣起第三十四章未讲完的都铎王朝故事，并反思一下音乐的“中心化”现象。

都铎王朝后期：玛丽和伊丽莎白

玛丽·都铎，或玛丽一世（1516—1558）为亨利八世与阿拉贡家族的凯瑟琳所生，在1553年登基为女王。这位笃定的天主教徒决心让英国重回教皇怀抱，她废除了爱德华四世将英国教会确立为该国官方宗教的那项宗教法令，修订了指控不认同天主教信条者为异端的法令。实际上，玛丽对新教徒实施了无情的迫害，许多新教改革运动中的领袖人物要么被以火刑处决（可能有三百人之多，其中有新教中首任坎特伯雷大主教——托马斯·克兰默，即《公祷书》的制定者），要么被迫逃向新教在欧洲大陆的据点寻求庇护。通过与宿敌——西班牙寡居的国君腓力二世结婚，她疏远了“保持沉默态度的大多数人”，因为腓力说服她在一场无谓的战争中与他联手对抗法国。她最终被嫌恶地戏称为“血腥玛丽”[Bloody Mary]。

伊丽莎白一世（图40-1）系亨利八世与安妮·博林之女，出生于1533年。662 她在1558年接替她同父异母的姐姐玛丽成为新任女王，继而重新恢复新教为官方宗教。然而伊丽莎白既不狂热也不武断，天主教徒若能顺从效忠她的王权，便可得以保全。因为伊丽莎白所在意的并不是宗教信条，而是英国自身的安定。

在伊丽莎白统治下，尤其是在西班牙无敌舰队战败后，英国获得了几乎前所未有的自信。这种自信感也洋溢在艺术中，英语戏剧和抒情诗歌达到了新的高度：毕竟这是莎士比亚、克里斯托弗·马洛[Christopher Marlowe]、埃德蒙·斯宾塞[Edmund Spenser]的时代，斯宾塞在《美丽女王》[*The Fairie Queene*]（1590）中将伊丽莎白描述为“优雅殊圣之真实写照”。

作为统治者的伊丽莎白既温和又谨慎。虽然她也听从顾问的意见，但她比都铎王朝所有前任君主（包括她的父亲）都更能独立掌管每一项事务。她本人聪慧多才：会讲法语、意大利语、西班牙语、拉丁语，会弹琉特琴和维吉纳琴，也喜欢跳舞和打猎。伊丽莎白无疑是都铎王朝最伟大的君主，也是该王朝的最后一位君主——以其未婚无嗣而终。



图40-1　英王伊丽莎白一世肖像，作者不详

663　音乐的中心化格局

1599年，德国旅行者托马斯·普拉特[Thomas Platter]写道："伦敦不在英国，英国反倒在伦敦。"[1]就高规格的音乐生产而论，此话尤其正确。高规格的音乐生产是如此的"中心化"，以至于谈论伊丽莎白时期的英国音乐，就等于在谈论伊丽莎白时期的伦敦音乐。这种高度中心化的格局并不是伊丽莎白时期的新现象，而是始于1530—1540年代，当大型修道院和教堂联合会被解散之际，有着悠久传统的音乐机构也一并被遣散了。王室礼拜堂比该领域的任何其他机构都更好地充当了一个"补缺"之所，几乎该时期所有伟大的英国音乐家都受雇

1. 转引自Monson, "Elizabethan London", 304。

于此。（相比而言，在十六世纪下半叶，西班牙最伟大的作曲家中没有一位——无论维多利亚还是格雷洛——受雇于腓力二世的王廷礼拜堂。）

王室礼拜堂

全盛时期的王室礼拜堂包含三十二位绅士和十二名唱诗班歌童。在某些特殊场合，还会临时以一些“外聘绅士”[Gentlemen extraordinary]来扩大阵容，他们是不领薪水的礼拜堂荣誉成员。另一方面，平常的周末礼仪中只有不超过十六位歌手在场服务。

礼拜堂的领导者是教长[dean]，他同时也是教会的高级官员，负责为每一次仪式挑选音乐。唱诗班指挥[choirmaster]兼为圣务员，由礼拜堂的绅士们[Gentlemen]推举而来，主管日常的音乐事务。再次一级的职衔是唱诗班教师[master of the choirsters]，监督唱诗班歌童们的各种日常事务，无论音乐的还是非音乐的。除歌手以外，另有两名管风琴师和一群“仆役”[servants]。

与意大利、德国、西班牙、甚至法国那些大型礼拜堂主要聘任外国音乐家的情形不同，伊丽莎白的礼拜堂雇佣的全是本土人士，因为宗教的政治实践活动限定了它的成员必须是英国人。托马斯·塔利斯或威廉·伯德作为本土的天主教徒可被容忍，然而若换成一个外国的天主教徒，就会备受猜忌。相反，大陆的新教徒会觉得英国教会的信条和礼仪都糟糕透顶（英国本土的清教徒们也这样认为）。礼拜堂的职员相当稳定：塔利斯效劳了四十五年，伯德五十四年，罗伯特·斯通[Robert Stone]服务了六十年。真正令人印象深刻的还不是其任职时间之长，而是这些歌手们竟能扛得住政治-宗教那风云变幻中的连环袭击。

对音乐家来说，供职于王室礼拜堂是伦敦城最好的职业。抛开名望不论，每年三十英镑的底薪就是天主教礼拜堂（1590年代一位金匠或屠夫通常的年收入约为六英镑）职员薪水的两三倍。当声望、薪资和额外津贴仍不足以确保英国最好的音乐家在职服务时，王室礼拜堂还有“征调”的权利。只有三家礼拜堂不在其征调范围之内，即圣保罗主教座堂、西敏寺，以及温莎城堡圣乔治教堂的附属礼拜堂，而这三家也都隶属王廷。 664

王室礼拜堂没有受到清教徒们的教堂音乐趣味（他们只让会众演唱押韵的

诗篇）的影响。虽然教区教堂和地方的主教座堂也时常反映出清教徒们的执着与狂热，但王室礼拜堂却唯独对“教会及凡俗事务的最高领袖”——伊丽莎白一人负责。

音乐印刷业

“中心化”现象在音乐印刷领域也同样明显。巴黎、威尼斯、纽伦堡这些“国家性”印刷中心分别面临着来自里昂、罗马、安特卫普的竞争，而伦敦却与之不同，这里垄断了整个英国的音乐印刷产业，但对欧洲大陆的音乐印刷商来说，英国的音乐印刷业必定看起来不太有生机。自从1570年托马·沃特罗利耶[Thomas Vautrollier]出版了一卷配上了英语唱词的拉索尚松集起直到十六世纪末的这段时期内，英国的音乐印刷商只出产了四十来部复调曲集（不包括那些毫无艺术雄心的韵文诗篇配曲）。而同样在这个时期，光是威尼斯的出版商就发行了不少于三百七十部曲集，而这里统计的还仅仅是多位作曲家合集的数量。

在英国出产的音乐印刷品中，发行于1575年的《宗教歌曲集》[*Cantiones quae ab argumento sacar vocantur*]是较有名气的一个，其中合并了塔利斯和伯德的作品，收录了每人十七首经文歌（或许是在致敬伊丽莎白登基十七周年）。这部《宗教歌曲集》是塔利斯（已是古稀之年）和伯德的第一份出版物，也是英国境内出版的第一部拉丁语宗教音乐。这是塔利斯和伯德在1575年初被女王授予专利后发行的第一部曲集，这项专利给予了二人在未来二十一年内出版复调音乐，以及印刷和销售经过制谱的音乐文本的专属权利。尽管这部曲集具有“地标”意味，但它的销量并不喜人，伯德等了十三年才等到了再版的时机，这次获得了巨大的成功。《宗教歌曲集》所受的冷遇至少可以引发我们去思考拉丁语文本的宗教音乐在新教英国的接受情况。我们紧接着就要探讨这个问题。

拉丁语宗教音乐

伊丽莎白时期的音乐在拉丁语宗教音乐这一体裁领域中最明显地背离了英

国自身的传统。实际上，也正是在这个领域，英国音乐与欧洲大陆占主流的尼德兰音乐发生了最密切的融合。我们可以从三首经文歌中看到这一点。

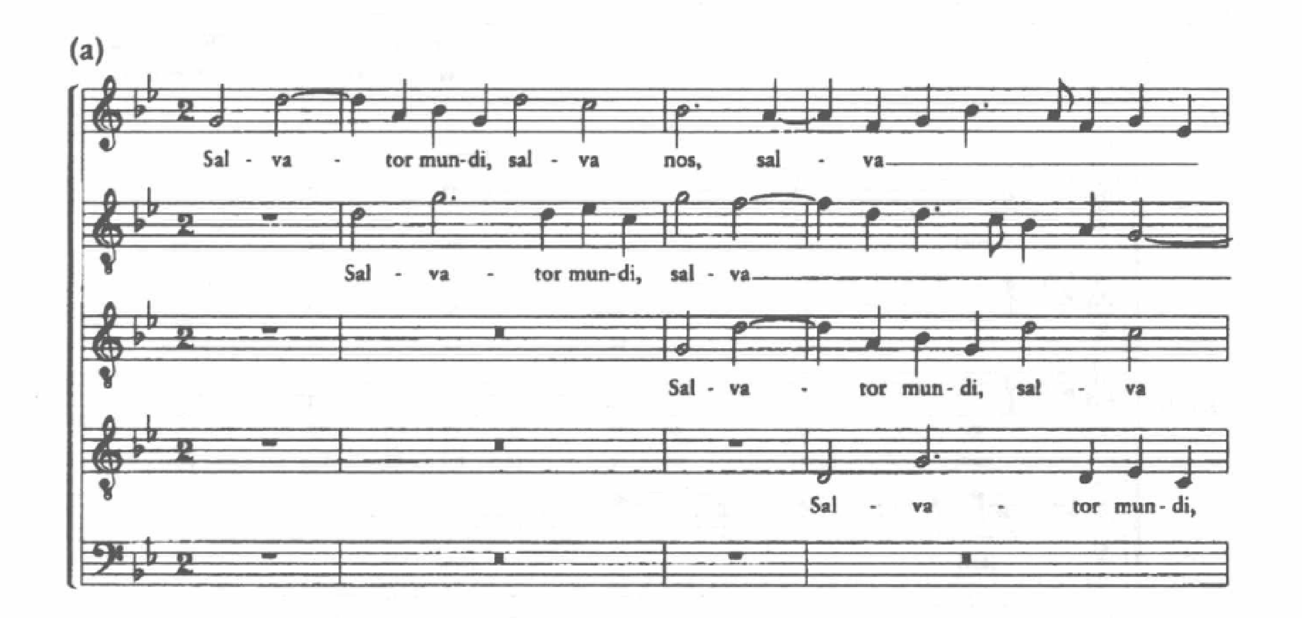
三首选自《宗教歌曲集》的经文歌
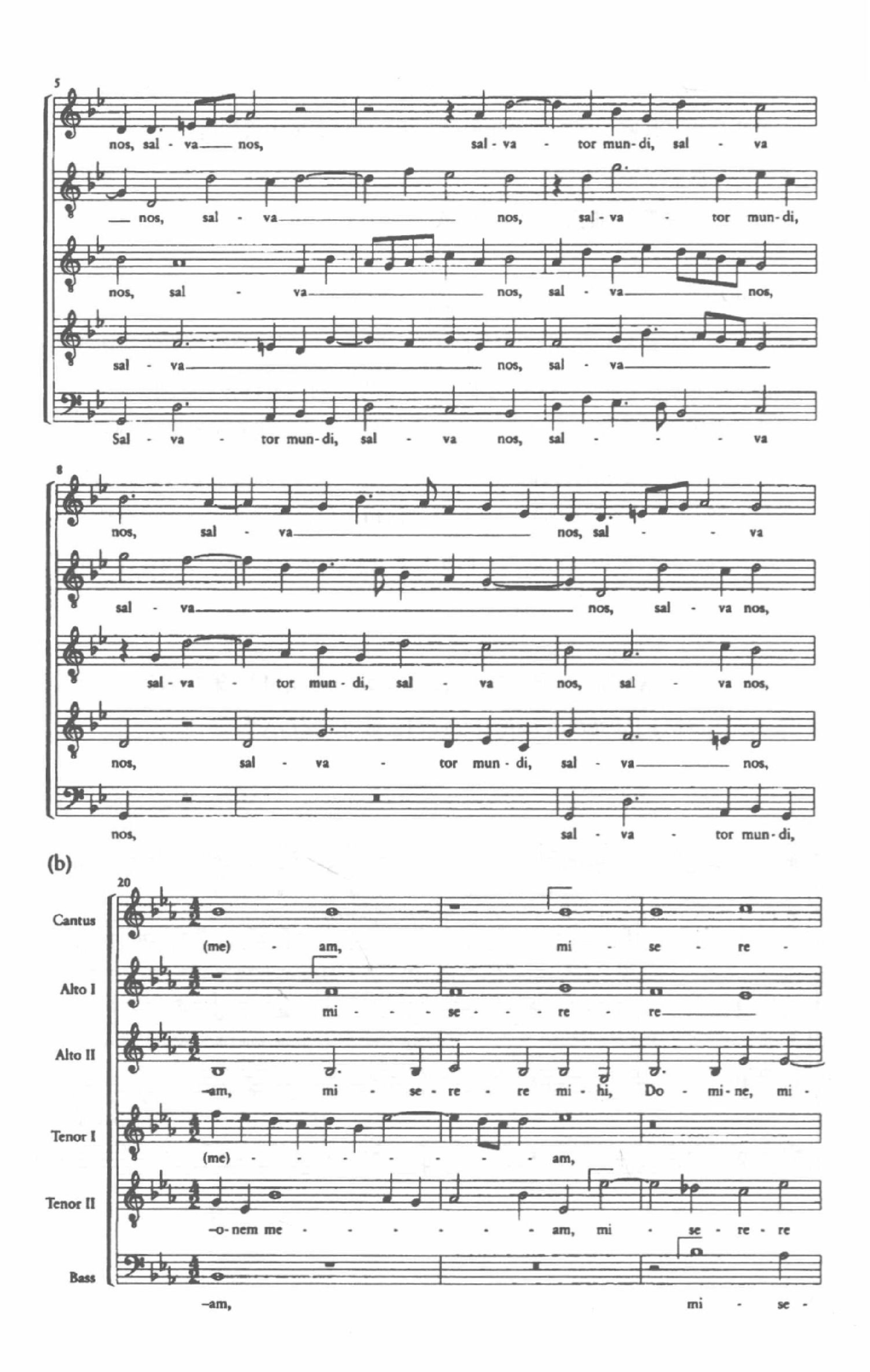
665
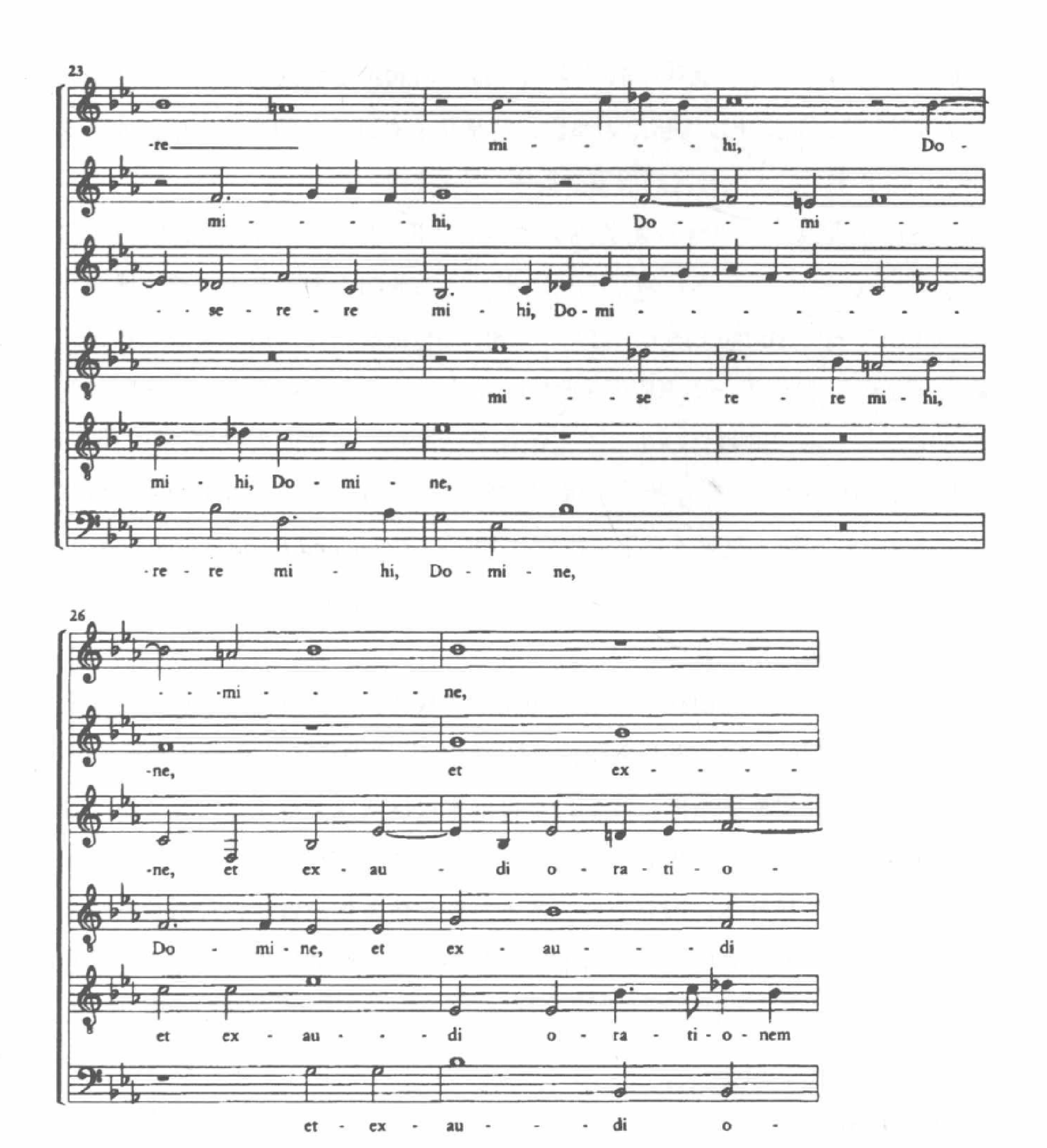
如我们在第三十四章所说，前宗教改革时期英国的宗教音乐拥有显著的自身特点：很少使用模仿（即使用到了模仿，也更多是发挥装饰而非结构功能）；有绚丽的花腔笔法；词乐关系较为晦涩；致敬圣母的文本具有主导地位。

这种情况在十六世纪第三代季发生了改变。首先，塔利斯和伯德都喜好使用模仿笔法，并将之用作了结构手段。谱例40-1给出了两位作曲家的经文歌片段。塔利斯（约1505—1585）——大约在1540年代初期进入了王室礼拜堂——很明显是以一系列模仿方式进入，而伯德则是以无逊于任何尼德兰作曲家的老练笔法将双重卡农植入了定旋律之中。

谱例40-1：（a）塔利斯《世界的救主》[*Salvator mundi*]（I），第1—10小节；（b）伯德《求主怜悯》[*Miserere mihi Domine*]，第20—27小节




5
nos, sal - va — nos, sal - va - tor mun - di, sal - va
— nos, sal - va — nos, sal - va - tor mun - di,
nos, sal - va — nos, sal - va — nos,
sal - va — nos, sal - va —
Sal - va - tor mun - di, sal - va nos, sal - - - - va
8
nos, sal - va — nos, sal - - va
sal - va — nos, sal - va nos,
sal - va - tor mun - di, sal - va nos, sal - va nos,
nos, sal - va - tor mun - di, sal - va — nos,
nos, sal - va - tor mun - di,
(b)
20
Cantus
(me) - am, mi - se - re -
Alto I
mi - - - se - - - re - re—
Alto II
—am, mi - se - re - re mi - hi, Do - mi - ne, mi -
Tenor I
(me) - - - - - - - - - - am,
Tenor II
—o - nem me - - - - - - - am, mi - se - re - re
Bass
—am, mi - se -



在伊丽莎白时期，作曲家的文本选择和文本处理方式也有了一些变化。在塔利斯的《禁食泣告》[*In ieiunio et fletu*]（《谱例集》第95曲）这首为大斋节首个星期六谱写的晨祷应答圣咏中，在神父的祷文“上帝，请饶恕臣民，勿任其毁灭”一句，恳求的口吻非常炽热。塔利斯谱写的音乐在情感效应方面也毫不逊色：各声部在开头处以模仿姿态进入——名副其实的密接合应[*stretti*]手法——继而融汇成了效果强烈的“准主调”风格的朗诵；和声色彩暗淡沉闷，整首经文歌里的音调空间都很狭窄，神父的祈祷被处理成了单独的声部；相同文本在 667

不同音高纬度上重复，强化了叙述者的沉重心情和神父的恳切口吻。让“音乐效力于歌词”，就是让音乐转化为演说，这是从未有过的英国宗教音乐，或许这音乐也适合于英国天主教区的秘密祈祷者。

是什么人或什么机缘致使英国人去吸收在欧洲大陆已然成熟的模仿风格呢？虽然没有单一的答案，但我们可以把一些功劳归于老阿方索·费拉博斯克[Alfonso Ferrabosco the Elder]（1543—1588），也就是费拉博斯克家族名扬英国的三代音乐家中的第一代。阿方索于1562年来到伦敦，到1578年一直断断续续地效劳于伊丽莎白的宫廷，在他被指控谋杀后离开。与其他人一样，费拉博斯克也是伊丽莎白时期年轻一代作曲家的榜样，而且毋庸置疑他对伯德的风格产生过影响。托马斯·莫莱《音乐实践简易指南》[*Plaine and Easie Introduction to Practical Music*]中的那位“老师”称他为“大师阿方索，赫然有伟名，作品精妙，备受钦慕”。[1]

我们或可猜测，即使在新教信仰和英语宗教礼仪恢复时，这些拉丁语经文歌也还是会被唱的。因为塔利斯和伯德是将《宗教歌曲集》题献给伊丽莎白的，这套曲集必定是她所认可的，我们甚至可以假设这些经文歌也是会在王室礼拜堂上演的。伊丽莎白对于仪式庆典心怀喜爱，她还在1560 年钦定了《公祷书》的一个标准拉丁语译本。因而只要文本不对当前信条构成冒犯，那么这些经文歌就可以与王室礼拜堂的礼仪并行兼容。此外，这些经文歌也必定是那些关起门来秘密礼拜的天主教徒们所喜爱的仪式音乐。

668

威廉·伯德

威廉·伯德（图40–2）大约于1542或1543年（存疑）出生在林肯郡（存疑）。当他在伦敦随塔利斯学习后，于1563年回到林肯郡接受了管风琴师和唱诗班教师的职位。在他待在林肯郡的十年间，身为作曲家的伯德步入了成熟，或许他一直心系伦敦，并有可能为安立甘教会写过许多宗教音乐。1570年2月，伯德在伦敦宣誓就职为王室礼拜堂绅士，尽管他直到1572年12月才真正开始全职服

1. 转引自 Harman edition, p. 148。



图40-2　威廉·伯德肖像，十八世纪的雕版画，由范德·古特[G. Vander Gucht]和海曼[N. Haym]制作

务，此时他成了礼拜堂的两位管风琴师之一，与塔利斯同职共事。在伦敦，伯德的社会等级迅速获得了提升，比其他天主教徒更多地结交了贵族。

1580年代，宗教情势步入紧要关头，伯德被迫与自己的良知妥协。在1581年，神父埃德蒙·康皮翁[Father Edmund Campion]和其他两位耶稣会信徒因发布煽动性言论而被处决，此事震荡了整个英国，并使反天主教情绪升级为不折不扣的迫害行为，甚至于谁敢提到“弥撒”，就会遭遇133英镑的罚款外加一年监禁。自此以后，伯德更加笃信天主教。实际上，在以后的岁月中，他和家人不止一次因不服从英国国教而效忠于罗马、遵从旧时的塞勒姆礼仪而被嘉奖。
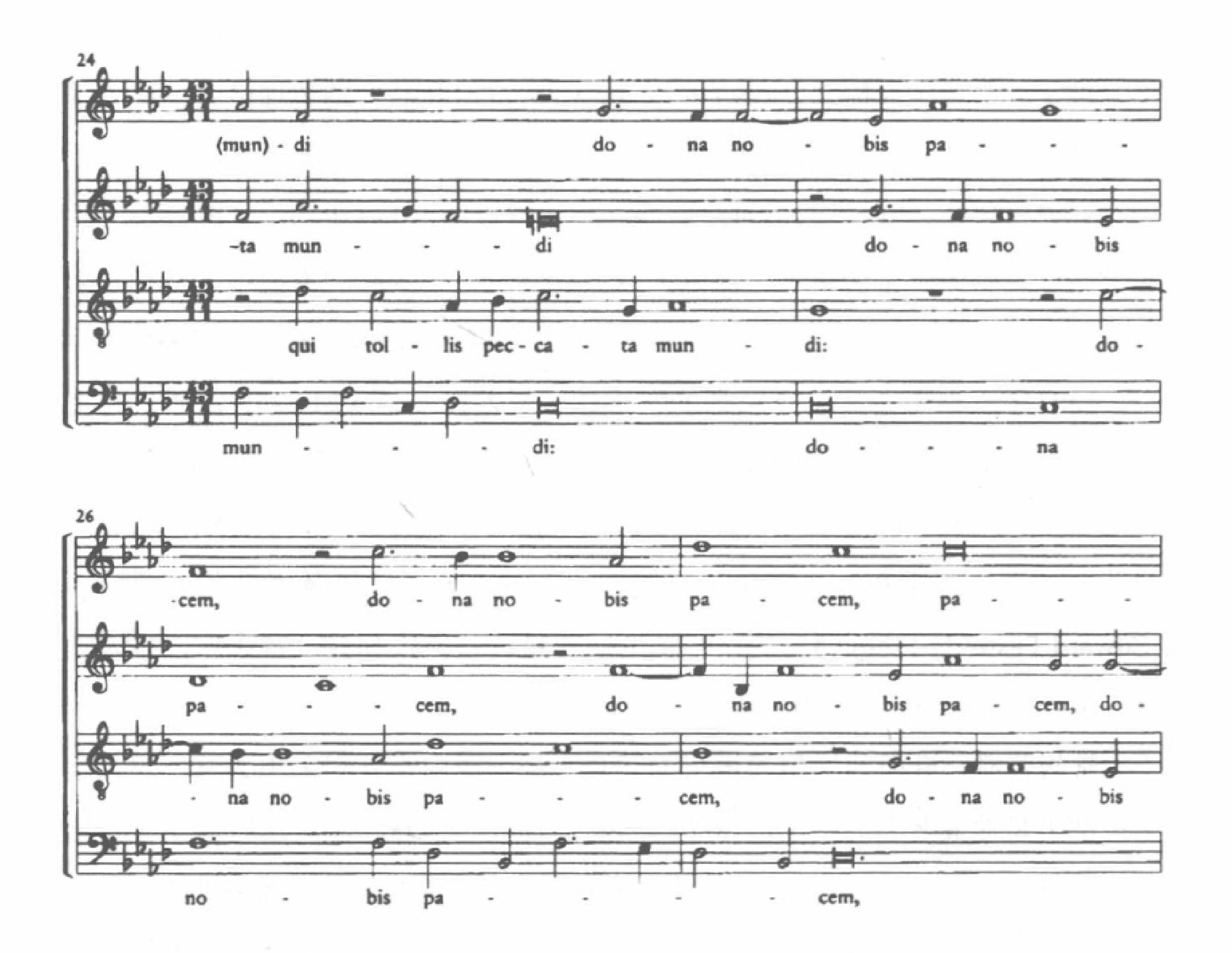
1593年，伯德在艾塞克斯郡的斯坦顿·曼西[Stondon Massey]定居，此地近临约翰·皮特里爵士[Sir John Petrie]的乡间别墅，这位爵士是伯德的赞助人，也是一个天主教社区的领导者。当地的天主教徒在皮特里家中举行秘密的礼拜仪式，伯德的天主教礼仪音乐很可能就是为这个圈子，以及爱德华·帕斯顿[Edward Paston]的社区而写的——帕斯顿曾是宫廷诗人和业余音乐家，后因坚持天主教信仰而离开了宫廷。　669
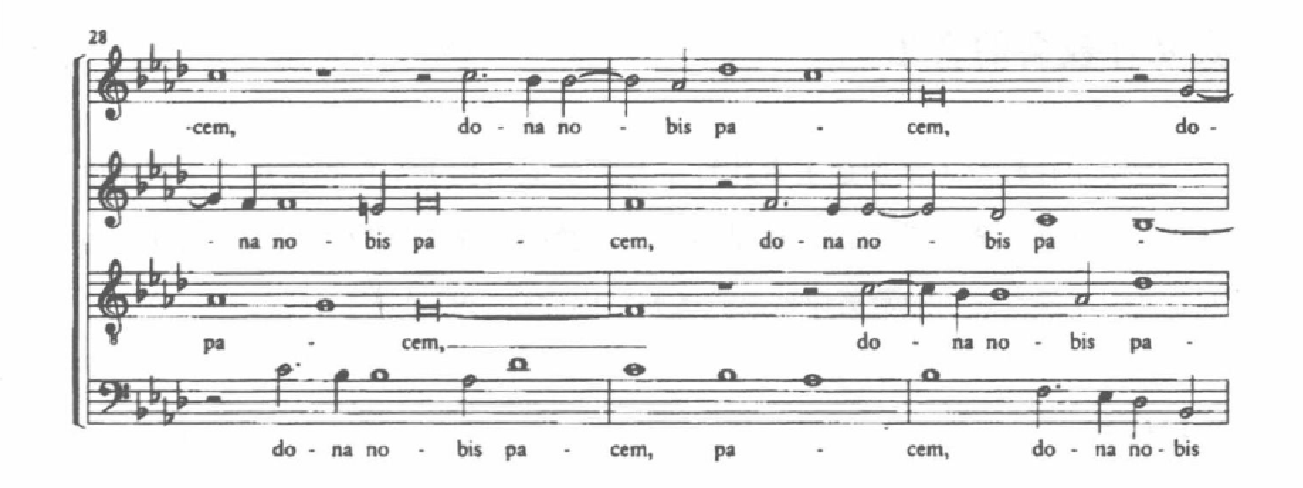
常规弥撒和升阶经。伯德谱写的三套常规弥撒曲（分别采用了三、四、五个声部）是他最著名的拉丁语作品。出版于1592—1595年间的这些作品，在发行时没有标题页，因为在当时有关罗马礼仪的任何形式的出版物都属非法。
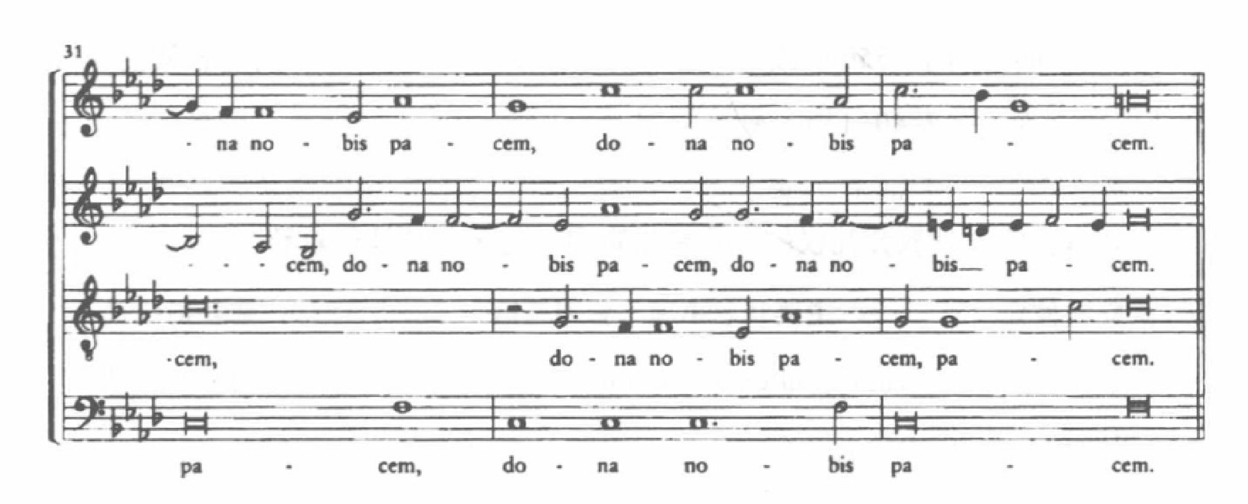
大陆音乐家会发现这些弥撒曲在某些方面略显怪异：它们全是自由创作的

弥撒曲（没有仿作和释义弥撒曲，也不引用定旋律）；文本篇幅较短的三个部分——慈悲经、降福经、羔羊经——没有被扩充，而大陆作曲家在此常会将音乐加以扩展；荣耀经乐章的主要分节点放在了“Domine Deus”[我主上帝]而不是“Qui tollis”[你免去]处；信经乐章被分成了三个大段落，分节点位于“Qui propter”[其为人类]和“Et unam sanctam”[唯一神圣]处，而不是像平常那样从“Et incarnatus est”[并道成肉身]处分为两大段。不过，在感觉到异样的同时，音乐家无疑也会被某些段落深深感动，最有可能的段落或许是“Dona nobis pacem”[请赐予和平]一句，即这首四声部弥撒曲的结尾处（谱例40-2）。在此，伯德堆叠了一些“4—3”进行造成的延留音，除最后一个外，所有延留音都解决到了一个小三和弦上。就音乐化的祈祷姿态而言，这是我们所能想象的最动人的效果。

谱例40-2：伯德《四声部弥撒曲》羔羊经，第24—33小节（记谱移低了二度）







伯德把他作为天主教作曲家的最后热忱，注入了他的十二卷《升阶经》[*Gradualia*]中，这部大型套曲中包含了一百零九首适用于教会年历中重大节日的专用弥撒曲。如同伯德的常规弥撒曲那样，这些出版物也因政治原因而遭遇麻烦。第一卷于1605年出版，但随即撤回，这归因于紧随“火药阴谋”[Gunpowder Plot]而来的反天主教的敌对氛围。这场阴谋由以罗伯特·凯茨比[Robert Catesby]和盖伊·福克斯[Guy Fawkes]为首的一群天主教徒所策划，企图在1605年11月5日炸掉国会，新任国王詹姆斯一世也在其中。阴谋败露之后，密谋者被处决，一名耶稣会信徒甚至因藏有这卷《升阶经》而被逮捕。第二卷出版于1607年，在1610年当宗教情势略有缓和之时，这两卷《升阶经》又被合在一起发行过一次。伯德的《升阶经》与十二世纪莱奥南[Leonin]的《奥尔加农大全》[*Magnus liber organi*]、伊萨克的《康斯坦策唱诗班曲集》、十八世纪巴赫在莱比锡创作的康塔塔，共同成为了一位作曲家为全年教会礼仪而写的不朽杰作。

670

安立甘教会的音乐

为安立甘教堂（至少是王室礼拜堂及其类似机构）所作的音乐，不同于欧洲大陆任何新教教派的音乐，这是由安立甘教会礼仪的性质决定的（与此类音乐相对的，是家庭用的赞美诗歌或教区教堂内会众们的简易歌唱）。

671

礼拜仪式

伴随伊丽莎白于1559年颁布《至尊法案》和《统一法案》，安立甘教会的日常礼仪定型为了图表40-1所勾勒的框架：

图表40-1：安立甘教会礼仪的主要音乐事项，与天主教礼仪对照

安立甘教会	主要音乐事项（皆唱英语）	塞勒姆仪式
I 早课（晨间礼仪）	Venite exultemus（Psalm 95，我等歌颂上帝） Te Deum（上主，我们颂赞汝） Benedictus Dominus Deus Israel（祝福上帝，以色列的神）	晨祷和劳达赞歌
II 圣餐仪式	基本上用常规弥撒，但不含羔羊经；荣耀经出现于圣餐仪式之后，通常采用诵读而非歌唱的方式。	弥撒
III 晚课	Magnificat 尊主颂（我的灵魂赞美主） Nunc dimittis（主，请让您的仆人安息）	晚祷和晚经

至于伊丽莎白如何看待音乐在礼仪中的作用，我们可以从她颁布于1559年的一则强调遵从《至尊法案》和《公祷书》的“指令”[Injunctions]中解读到：

> 教堂公祷仪式之各环节所唱歌曲，须格调端庄，且平实易懂，宛如其非似歌咏而似诵读；再者，为能怡享音乐之乐，可在公祷之首尾，即晨间

与晚间，各唱一首赞美诗或同类歌曲，颂扬全能上帝，其音乐须谱写得体，使旋律美妙，词义分明，易于为听者所感知。[1]

我们将会发现，这样的音乐并非都很“端庄”。

在适应安立甘教会礼仪和1559年所颁“指令”的过程中，伊丽莎白时期的作曲家培育了两种体裁：赞美歌[Anthem]和日课曲[Service]。

赞美歌

赞美歌是安立甘教会礼仪最有特色的体裁之一。它相当于天主教会的经文歌，是穿插在礼仪中早课或晚课结尾处的“赞美诗”[Hymn]（如1559年的“指令”中所说）。这个术语起源于交替圣咏[Antiphon]，可溯源至十一世纪。不过“指令”中用到的却是“hymn”一词，或许当时“赞美歌”[anthem]——这是个十六世纪中叶的词汇——还不是日课的组成部分（直到十七世纪初才被纳入）。赞美歌的文本宽泛多样，它必须是英语，但内容可以取自圣经，也可以由后人新创，可以是明确适于礼仪的，也可以纯粹是道德说教性的。在音乐方面，作曲家发展出了两种类型：合唱的[full]和对唱的[verse]。

672

合唱赞美歌其实是为不带伴奏（虽然管风琴的伴奏不会被禁止）的唱诗班而作。威廉·芒迪[William Mundy]（约1529—1591）的《上帝，万物的创造者》[*O Lord, the maker of all things*]（《谱例集》第96曲）是这种赞美歌在形成期的代表作。这首赞美歌的特点包括：典型的**A B B**曲式，其中对**B**段的重复不是必须的，这是一个可选环节；轮到交替演唱的唱诗班（第16—25小节）进入时会有红色标识——“圣坛南侧”[Decani]（圣坛靠近教长那边）和“圣坛北侧”[Cantoris]（靠近歌手那边）；以及通篇持续的音对音的织体，音节式的词乐关系。

对唱赞美歌是伊丽莎白时期宗教音乐中最重要的发展，欧洲大陆没有与之相当的同类。虽然伯德并非对唱赞美歌的创立者——这一荣誉或许要归于理查德·法兰特[Richard Farrant]（1525/30—1580），曾担任过王室礼拜堂以及温莎

---

1. 转引自Phillips, *English Sacred Music*, 7。

城堡圣乔治教堂的唱诗班教师，但伯德肯定是最早意识到其内在潜力的作曲家。在这种赞美歌中，一个由管风琴或维奥尔琴组成的康索尔特所支持的独唱声部（被以红体字标明“对唱”[verse]），会与整个唱诗班交替演唱，唱诗班声部也会被这些乐器所重复、加强。

伯德的《基督复活》。对唱赞美歌的最佳范例是伯德的复活节赞美歌——《基督复活》[*Christ Rising Again*]，收录在1589年出版的《歌曲杂集》[*Songs of Sundrie Natures*]之中。《谱例集》第97曲呈现了其两个部分的第一部分。在此，寻常的器乐开场之后，伯德对独唱部分进行了扩展，使之在两个高声部（均为童声）之间形成了一个对话般的二重唱，这一技巧深受下一代作曲家的喜爱。这一独唱写法的两个特色值得一提：一是短小有力且形态分明的动机（非常不同于帕莱斯特里纳笔下的漂浮式旋律），为整部作品注入了戏剧性的紧迫感；二是在“基督复活”（第6—12小节）和“他向神而生”[he liveth unto God]（第38—43小节）两句有一小片绘词笔法。

如果说在独唱与合唱之间分别配置唱词是一种传统做法，那么以往的做法是把诗词唱词拆分给双方，或是让二者轮流唱完整首（就像在诗篇歌调中那样）。实际上，对唱赞美诗至少在部分程度上植根于歌唱韵文诗篇的方式。伯德尽管在大部分时间里都遵循着这种程序，即让独唱与合唱相对保持独立，但在第31—32小节，他却通过让合唱闯入（不仅唱着自己的词，而且唱着自己的旋律动机）独唱之中而加强了戏剧感。最后一次合唱（自第57小节起）更进了一步：它以自己的方式发展了独唱的材料。

日课曲
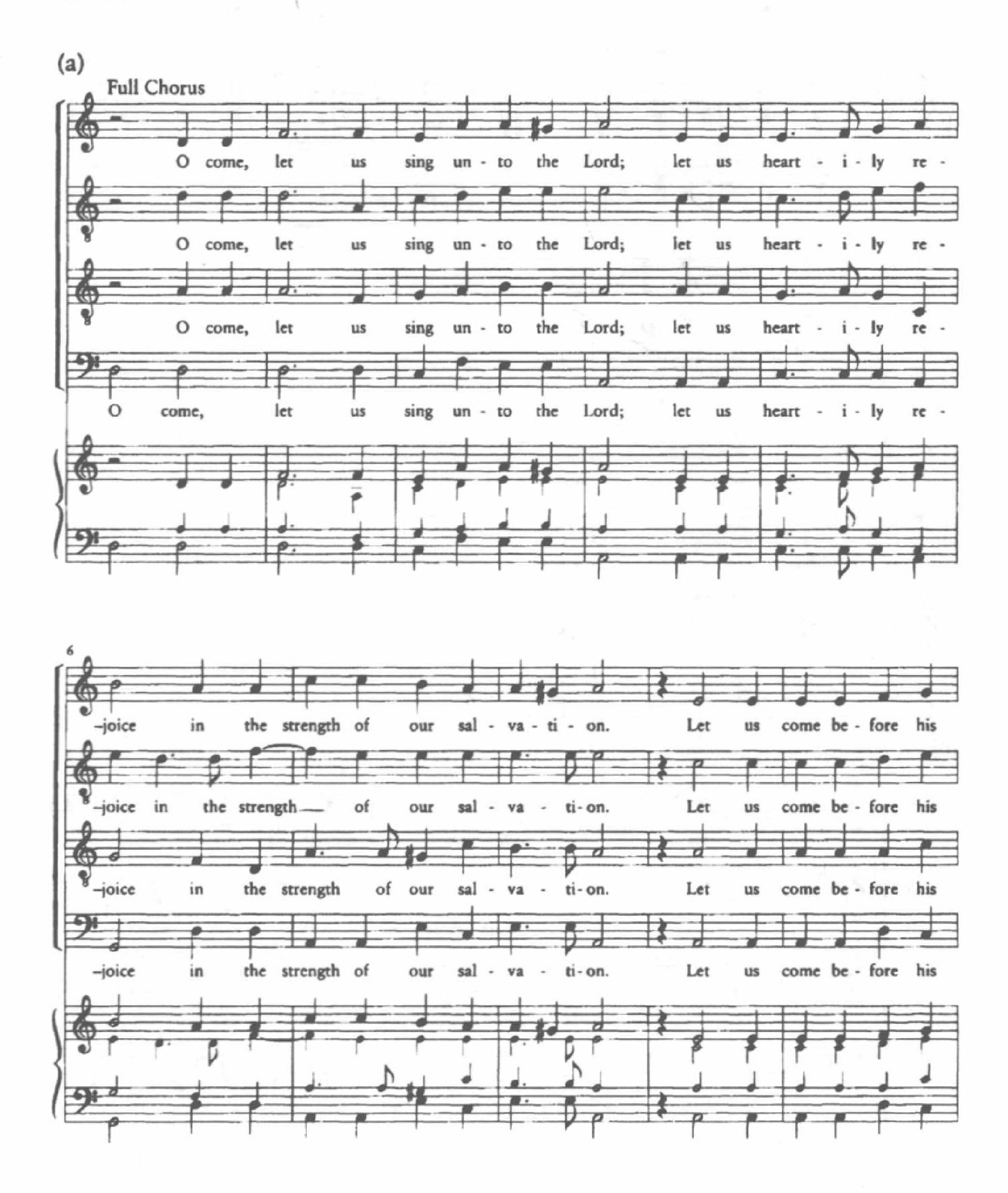
写作日课曲[service]，就是为日课的三个部分（早课、圣餐仪式、晚课）或
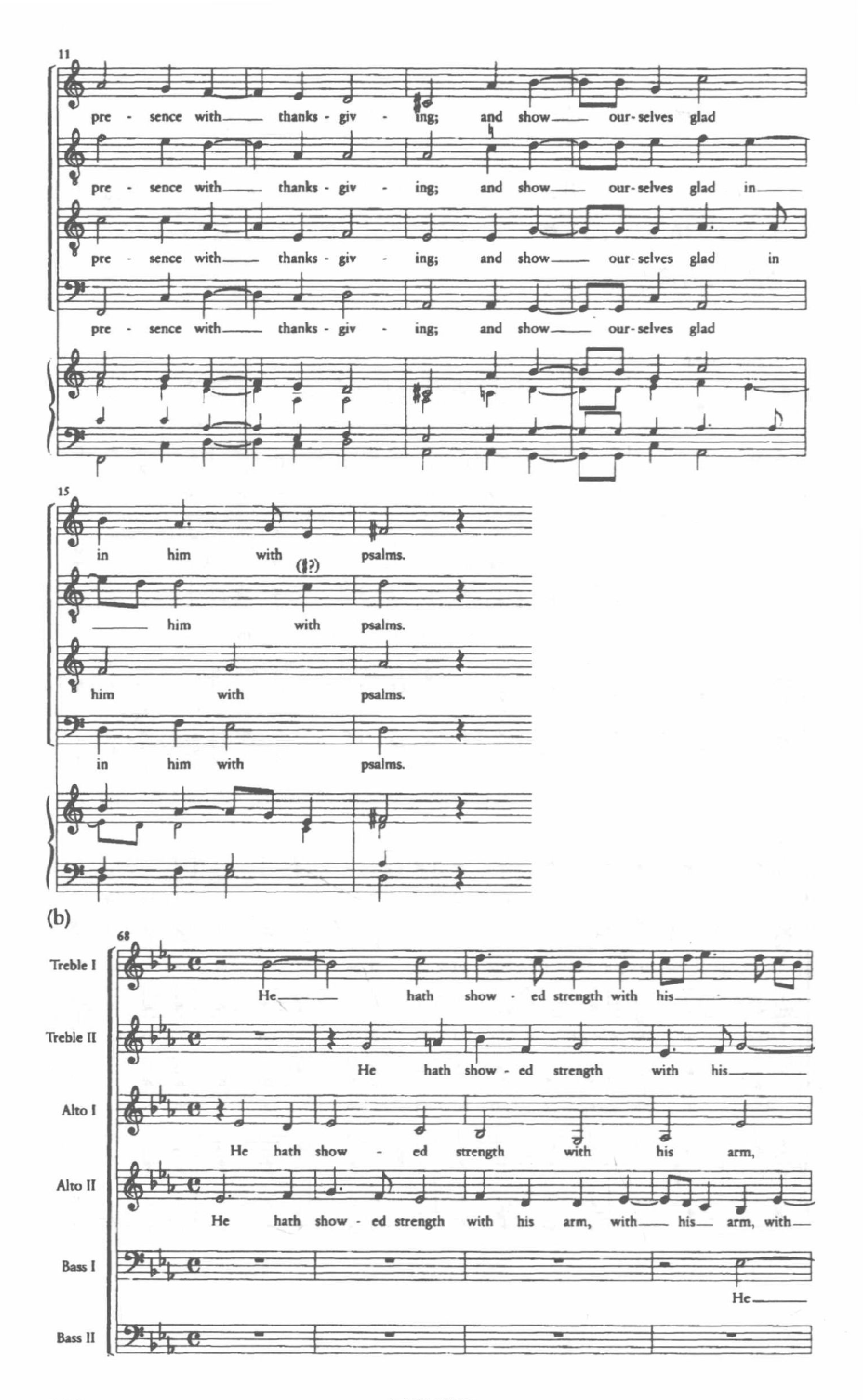
673 其中任何一个部分谱写音乐。于是作曲家可以某次谱写包含这三个部分的一整套，也可以在另一次只谱写晚课中的两首坎蒂加颂歌[canticles]，还可以在其他时候从早课中挑选某些项目来谱曲。
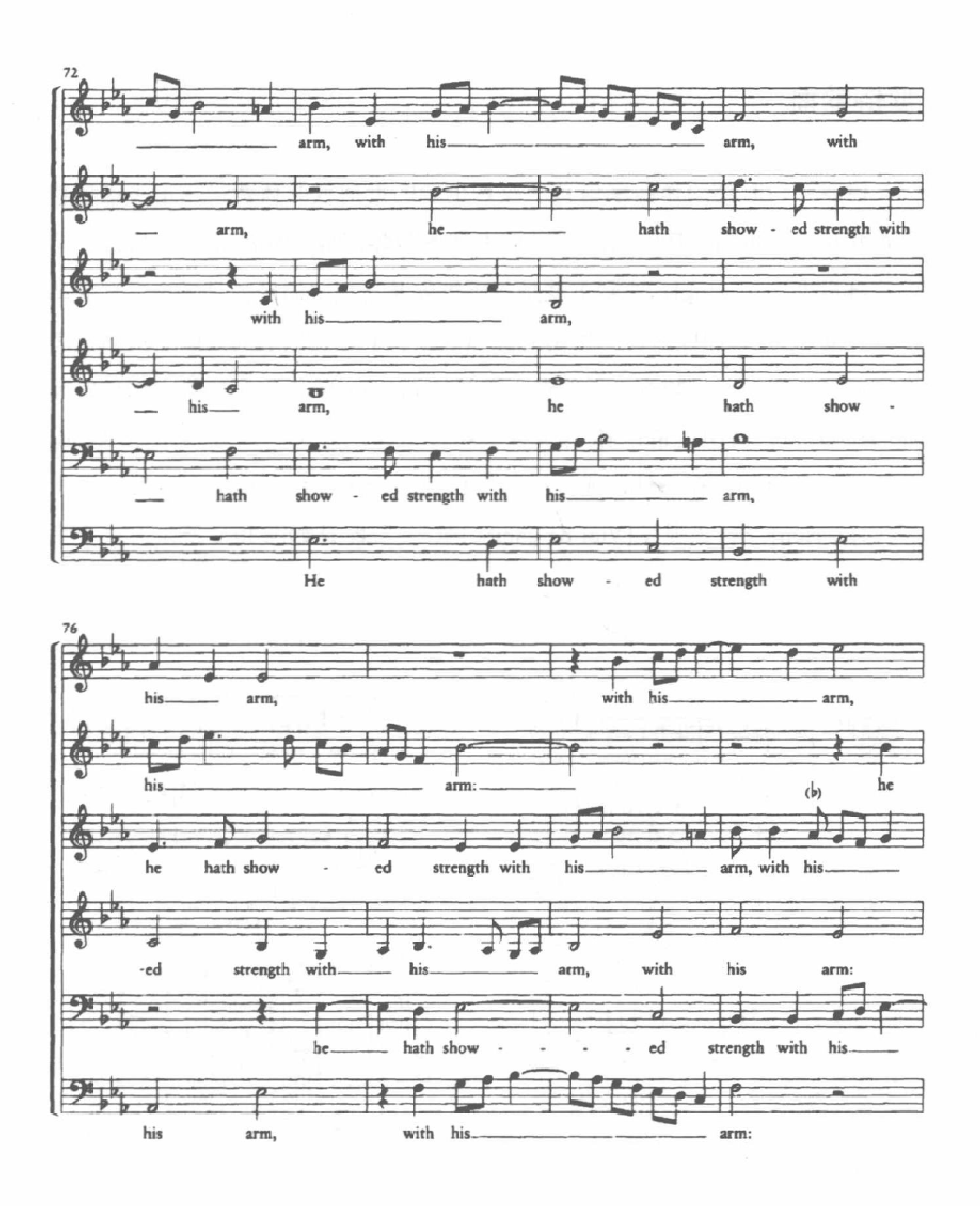
与这些选择交叉存在的是三种风格：小型的、大型的、对唱的。小型日课曲以音节式的主调风格作为标志性特征；大型日课曲则会调用更为复杂多变的

织体。谱例40-3提供了选自这两种风格的日课曲的片段。

谱例40-3：（a）晨祷诗开篇语[Venite]，选自塔利斯《多利亚调式日课曲》（小型），第1—16小节；（b）尊主颂，选自伯德的大型日课曲，第68—79小节（记谱移高了小三度）




11
pre - sence with thanks - giv - ing; and show ourselves glad
pre - sence with thanks - giv - ing; and show ourselves glad in
pre - sence with thanks - giv - ing; and show ourselves glad in
pre - sence with thanks - giv - ing; and show ourselves glad
15
in him with psalms.
him with psalms.
him with psalms.
in him with psalms.
(b)
68
Treble I
He hath show - ed strength with his
Treble II
He hath show - ed strength with his
Alto I
He hath show - ed strength with his arm,
Alto II
He hath show - ed strength with his arm, with his arm, with
Bass I
He
Bass II



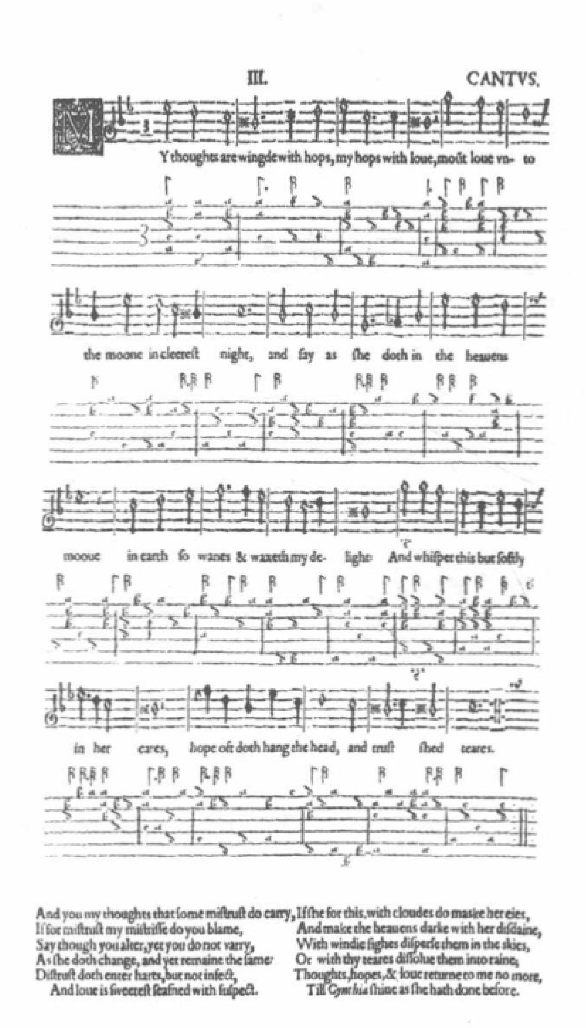
对唱风格的日课曲就是把对唱赞美歌中独唱与唱诗班交替的形式[solo-choir alternation]移植到日课曲中使用。 675

如同对唱赞美歌一样，对唱日课曲（以其可以交叉运用于日课和弥撒的特性）在欧洲大陆也没有对应物。因此，一方面英国的天主教音乐已经贴合了欧洲大陆的传统，另一方面它的安立甘教会音乐也依然维持着英国的独立性。

世俗歌曲

伊丽莎白时期的作曲家培育了三种主要的世俗歌曲体裁：一是康索尔特歌曲[consort song]，其中的独唱声部由维奥尔琴组成的康索尔特支持；二是分声部歌曲[part song]，实际上就是英国牧歌及其相关的轻盈品类；三是琉特琴歌[lute song]，即以琉特琴伴奏的独唱歌曲。不过它们之间的区别更多是表面的而非实质的。不妨看一下约翰·道兰[John Dowland]出版的第一部琉特琴曲集（1597），其中说道：“附有琉特琴指位谱之四声部歌曲或埃尔曲[Ayres]第一册，各声部合在一处，或挑选其中任何一个声部和着琉特琴、奥法里昂琴[Orpharion]或腿式提琴[Viol de gambo]歌唱。”而且如图40-3所示，这个唱

676



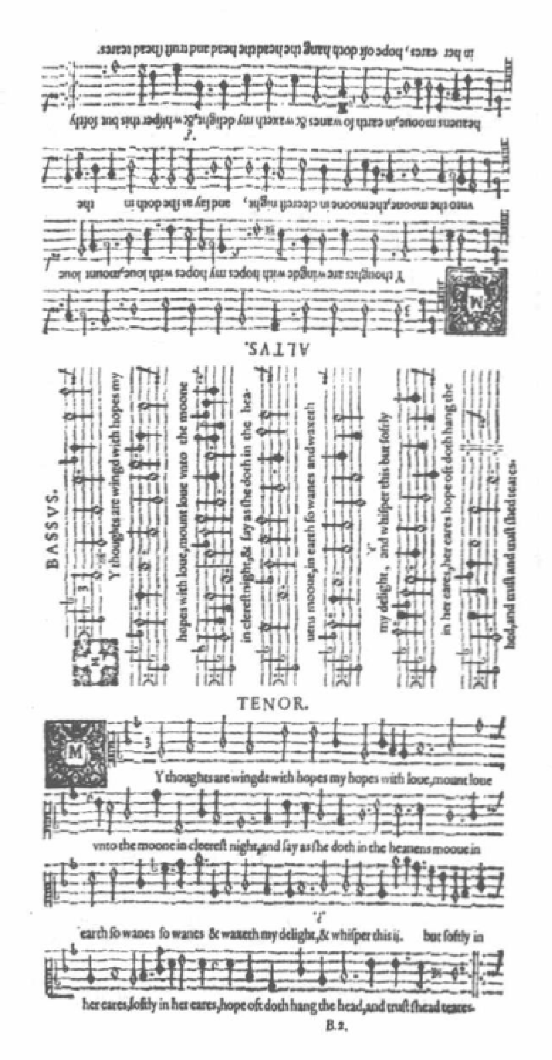


图40-3 “桌用唱本”的页面样例，选自道兰的《歌曲第一卷》，1597年

本——称为“桌用唱本”或“台面式唱本”[table book]——排版方式召唤着多样的表演方式：或用独唱声部与琉特琴；或用纯人声，歌者围列桌边；或是让乐器重叠人声的声部；再或某些声部用人声，其他声部用乐器。

再举一例来说明一首歌曲的表演方式是可以轻易调换的。伯德在1558年发表的《诗篇歌调、十四行诗歌和哀怜歌曲》[*Psalms, Sonets, & Songs of Sadness and Pietie*]开篇附有一封致读者的信，其中写道：“书中有歌曲多种……初为伴随乐器（提供和声）之独唱而作，……今已（将歌词）填入所有声部，可供多人演唱。”[1]

于是我们发现，康索尔特歌曲可以转变成纯人声演唱的歌曲，只需要在既有的乐器声部下方填入歌词即可。

677

当然，这种交叉变换的做法并不是什么新事物。我们早已见识过：十六世纪初期意大利的弗罗托拉在出版时既可以作为纯人声乐曲，也经常可以作为独唱的琉特琴歌曲（第二十四章），维拉尔特曾在十六世纪中期把韦尔代洛的一些牧歌改编为独唱琉特琴歌（第二十七章），音乐出版商会敬告客户他们的出版物既适合人声演唱也适合乐器演奏（第三十一章）。至于说究竟如何交叉变换，作曲家和出版商并没有明说，“做乐”的公众可以自行决定。

康索尔特歌曲
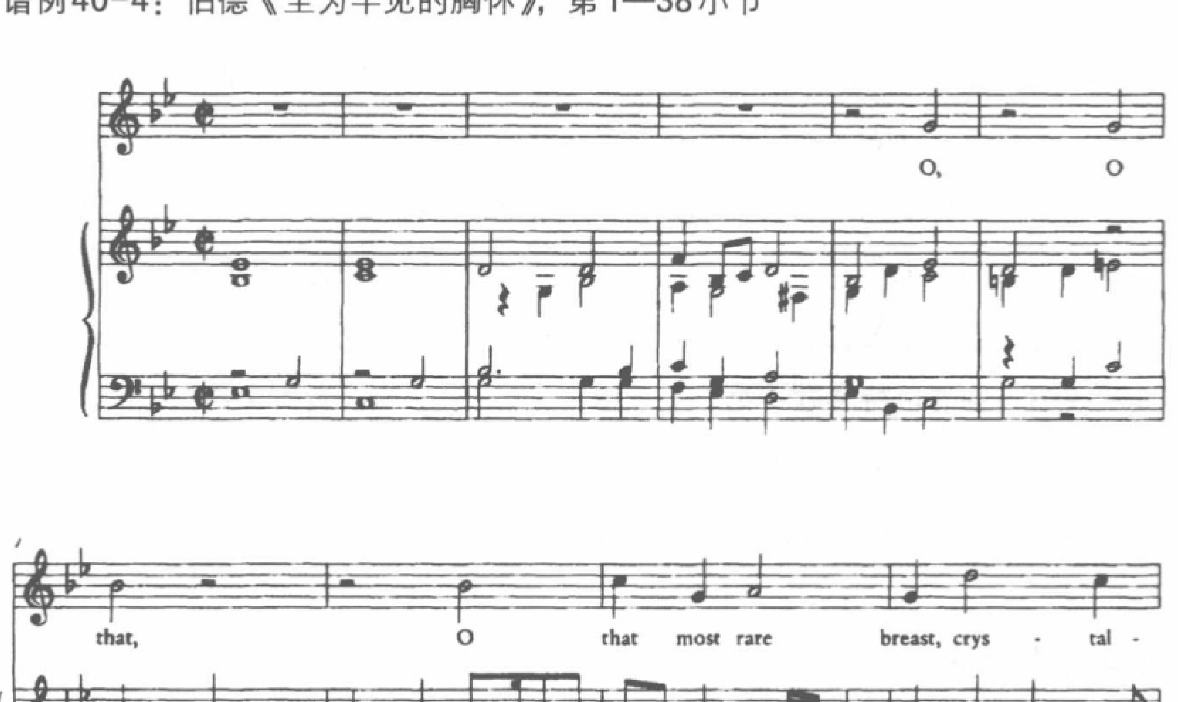
康索尔特歌曲，可能衍生自礼拜堂唱诗班歌童在维奥尔琴伴奏下歌唱的这一宫廷娱乐活动，这是世俗体裁中最具“英国特性”的品类。就这个创作领域而言，十六世纪最后几十年里的大师是伯德。

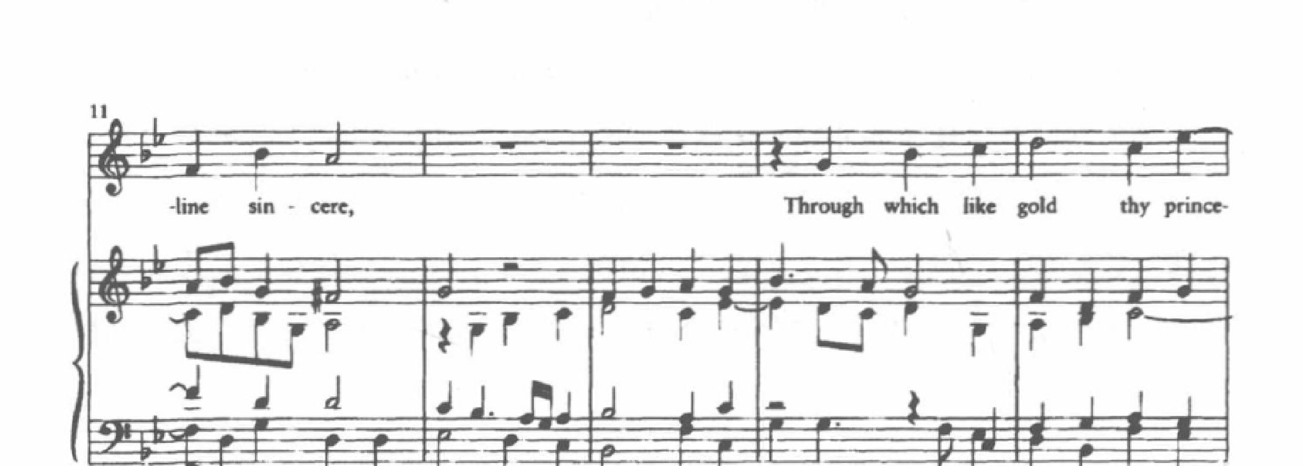
谱例40-4显示了《至为罕见的胸怀》[*O that most rare breast*]的第一个诗节，是伯德为朝臣兼宫廷诗人菲利普·西德尼爵士[Sir Philip Sidney]（1554—1586）逝世而作的两首葬礼歌曲中的一首，也被收录在了1558年出版的《诗篇歌调、十四行诗歌和哀怜歌曲》中。如通常的情况一样，独唱声部处在最高声部（有时仅次于最高声部）。不过，虽然这个声部比其他声部更具有声乐性，但它仍在
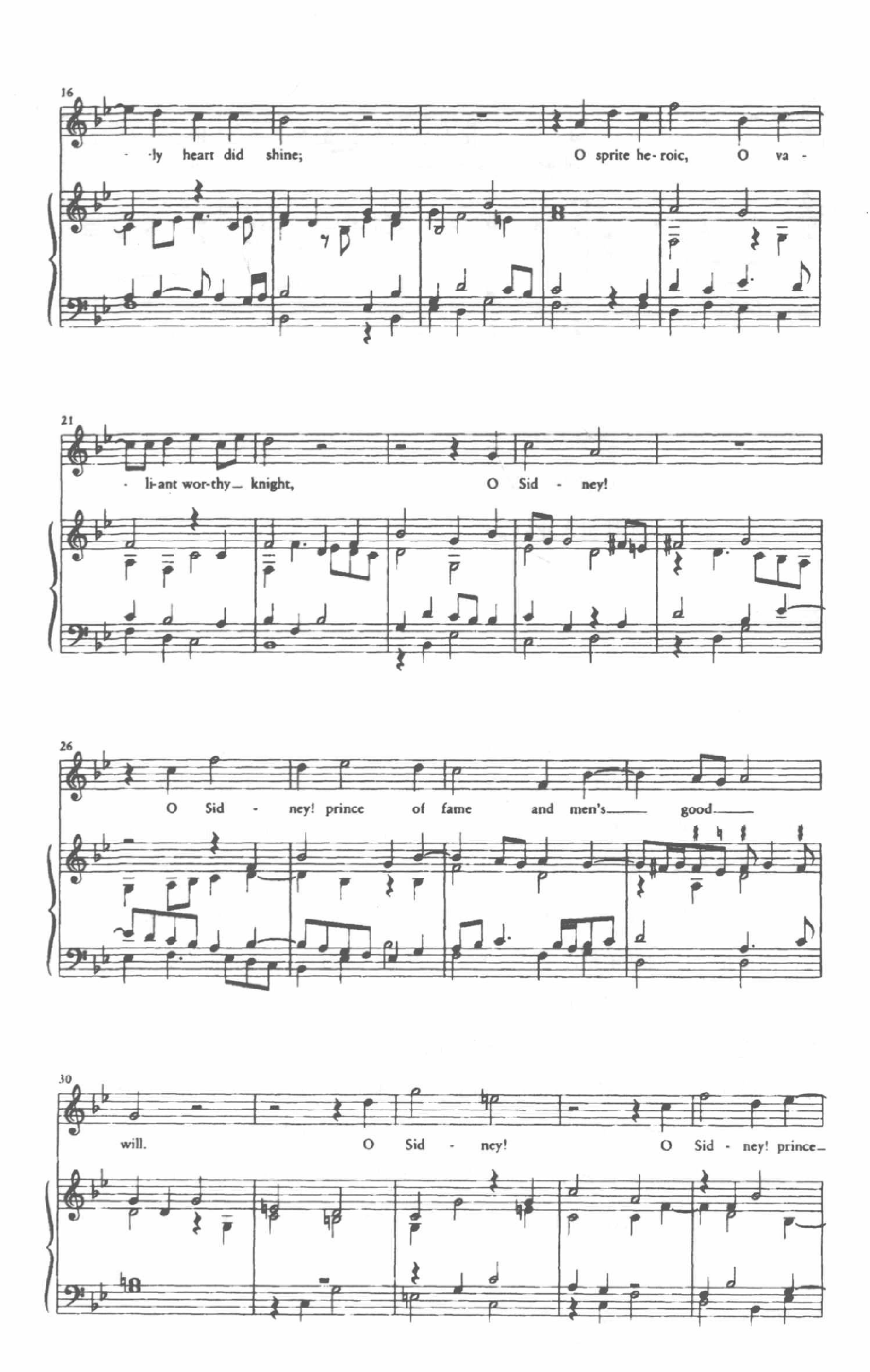
1. 转引自 Reese, *Music in the Renaissance*, 818。
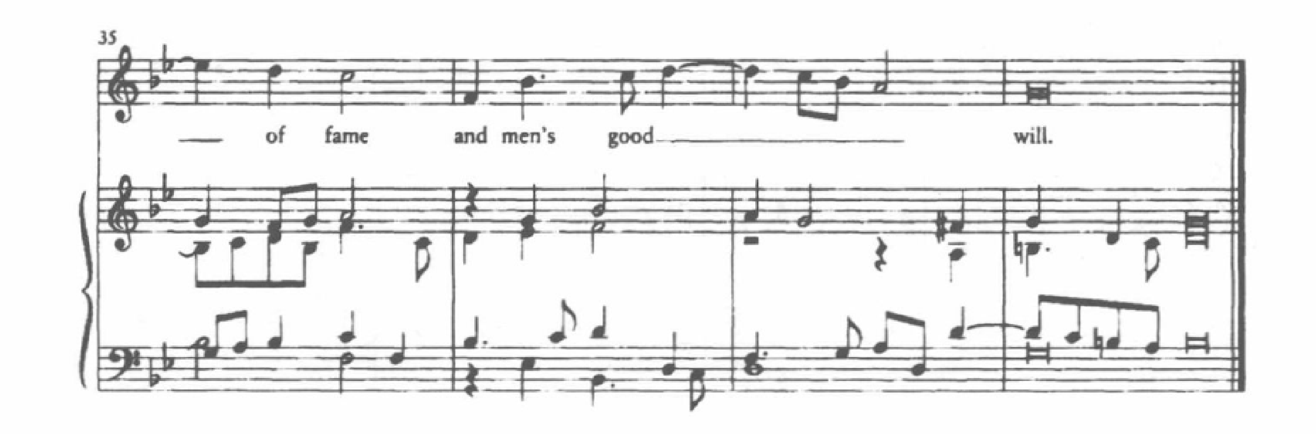
很大程度上是重奏的组成部分，这要归功于伯德为这一体裁引入了模仿点（从第12小节起）。尤其值得注意的是其中有惊叹性的修辞口吻，以其大体上避免重复文本而成为醒目的风格：第一次是在“O, O, that O that most rare breast”[哦，哦，至为罕见之胸怀]，随后是在“O Sidney! prince of fame”[哦，西德尼！英名高筑之亲王]。开篇所用的这种修辞策略，在亨德尔咏叹调的格言式[motto]开头中依然能听到回响。

谱例40-4：伯德《至为罕见的胸怀》，第1—38小节






16
-ly heart did shine;
O sprite he-roic, O va-
21
li-ant wor-thy knight,
O Sid - ney!
26
O Sid - ney! prince of fame and men's good
30
will.
O Sid - ney!
O Sid - ney! prince



679 康索尔特歌曲在欧洲大陆没有对等的形式。实际上，考虑到在十六世纪最后二十年里英国的音乐趣味也屈从了自意大利泛滥而来的影响，故而它的“英格兰特性”在当时尤其引人注目。

英国牧歌

伊丽莎白时期的英国，在对教皇、耶稣会士、天主教徒们普遍不悦之余，对意大利文化倒是钟爱有加，也包括意大利的音乐，尤其是牧歌。正如托马斯·莫莱在1597年所说：“本国乡村有一新兴观念，乡民对海外（尤其意大利）舶来之物高度敬重，哪怕其简素之至，亦心生崇拜，而对本土事物则一概谴责，哪怕其空前优越。”[1]

这一时尚还有另一层同样明显的暗示意味，即意大利音乐在伦敦已广为流传，不论是以印刷品还是以手抄本形式。此外，不仅天分卓绝如约翰·道兰之辈认为有必要身赴罗马随玛伦齐奥学习（终未如愿），更有作曲家兼詹姆斯一世的御用小提琴师——约翰·库珀[John Cooper]当真前往意大利游学，返回伦敦后自称“约翰·库普拉利奥”[John Coprario]。当时的意大利简直就是时尚的代表！

意大利牧歌在1560年代开始“侵”入伦敦，阿方索·费拉博斯克身在英国王宫这一事实无疑对此起到了促进作用。经由伦敦，意大利牧歌不仅传到了阿

680 伦德尔伯爵[Earl of Arundel]的乡间宅邸——这位伯爵曾于1566年旅居意大利，

1. *A Plain and Early Introduction*, 293.

委约了几套维拉内拉和牧歌供自己收藏，也传到了伦敦的商人和其他中产之家。

《阿尔卑斯山另一边的音乐》。1588年，歌手兼音乐编辑尼古拉斯·荣格[Nicholas Yonge]（死于1619年）出版了一套具有“里程碑”意义的曲集——《阿尔卑斯山另一边的音乐》[*Musica transalpina*]。它的完整标题表明了它的重要性：“从多位优秀作者名下精选的四至六声部意大利牧歌译本，另附《圣母》[*La Verginella*]的前两部分，由礼拜堂教师伯德基于阿利奥斯托[Ariosto]的两节诗文所作，其余的则译为英语。”这部套曲于是将帕莱斯特里纳、玛伦齐奥、费拉博斯克等人的意大利牧歌翻译成了英语。荣格在曲集的题献语中解释了他企划这套曲集的原因：

> 阁下！自我初居此城以来，深感欣慰，广有名绅富贾（本土或外来）参与我以卑微财力所提供之娱乐消遣——或为我家中每日习练之音乐，或为我每年从意大利等地获寄之谱本。谱本所辑多为意大利歌曲，以其宛如埃尔曲[Aire]之美妙而广受喜爱，只是若欲尽享其乐，需能通晓此语。至于语言不通者，或决然不唱，或纵然试唱，亦难知其趣。

《阿尔卑斯山另一边的音乐》因而扫除了语言上的障碍，它与托马斯·莫莱不知疲倦的企划和宣传，共同为1590年代英国牧歌的发展铺平了道路。

英国牧歌沿着两条路线发展：一条“严肃”路线，另一条“轻盈”路线。

严肃牧歌：威尔克斯和威尔比。托马斯·威尔克斯[Thomas Weelkes]（?1574—1623，也写过不少宗教音乐）和约翰·威尔比[John Wilbye]（1574—1638）同为英国最优秀的牧歌作曲家代表。足以称奇的是，此二人都与王室没什么联系。威尔比职业生涯中的大部分时间是为富有的吉特森家族[Kytson family]服务，而威尔克斯，“据记载和传言，是惯见的酒鬼、声名狼藉的骂人精和亵渎者”，[1]被“困”在郡属的奇切斯特[Cathedral of Chichester]主教座堂。

威尔克斯最有名的牧歌是《当维斯塔走下拉特摩斯山》[*As Vesta was from Latmos hill descending*]（《谱例集》第98曲）。它的唱词值得在这里说上几句：

---

1. 转引自Philipps, “Patronage in the Career of Thomas Weelkes”, 46。
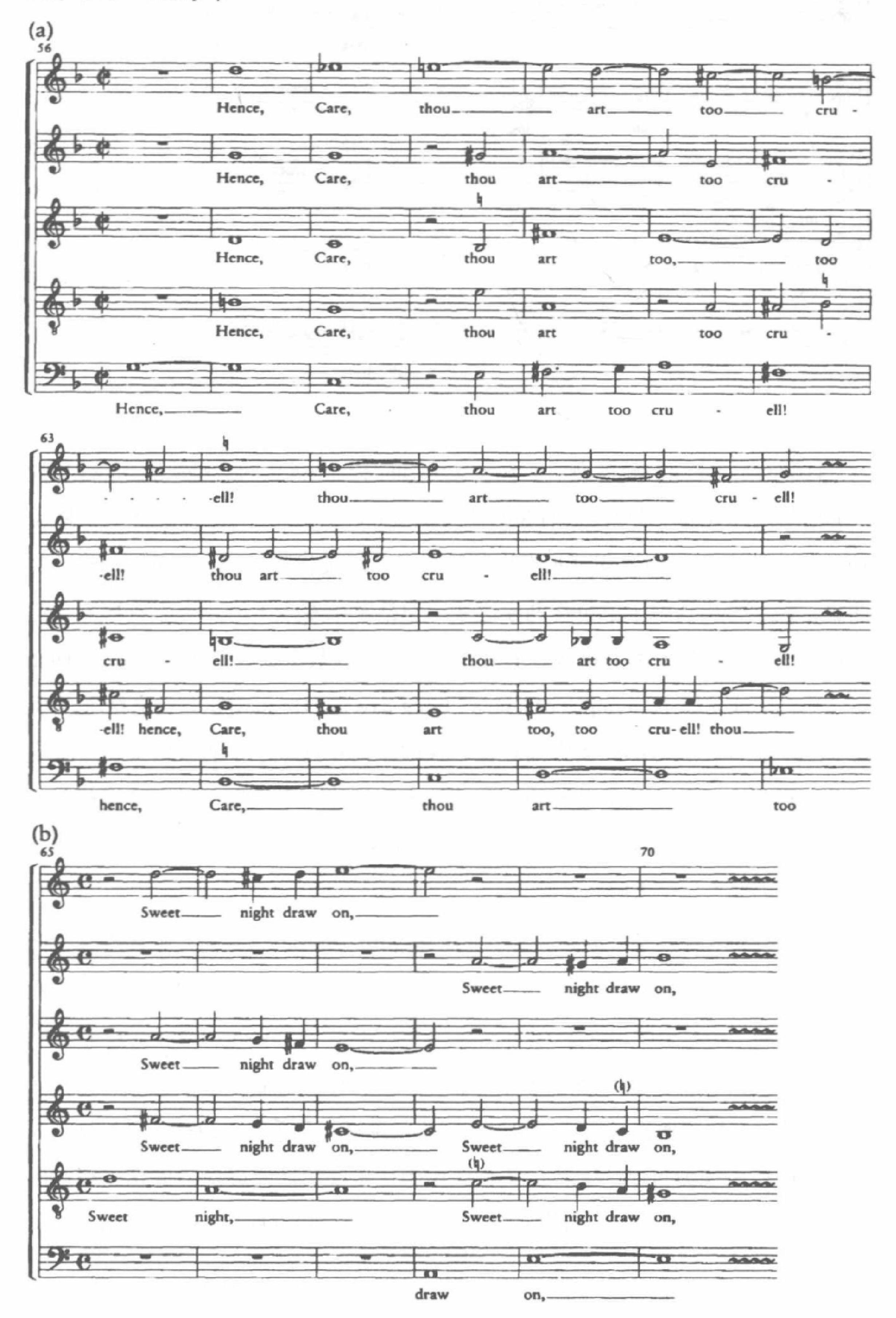
维斯塔是罗马神系中的火女神，也是故乡的象征，这位未婚女是萨杜恩[Saturn，农业和植物神]的长女、朱庇特的姐妹，拉特摩斯山是其居所。“童贞女王”是指伊丽莎白。狄安娜是童贞女神，她的“心爱之人”是指维斯塔贞女[Vestal Virgins]，她们是守卫圣火（以维斯塔名义燃烧）的贞女。奥莉安娜[Oriana]是伊丽莎白的昵称。图表40-2列出了威尔克斯所用的几处明显的绘词法笔触：

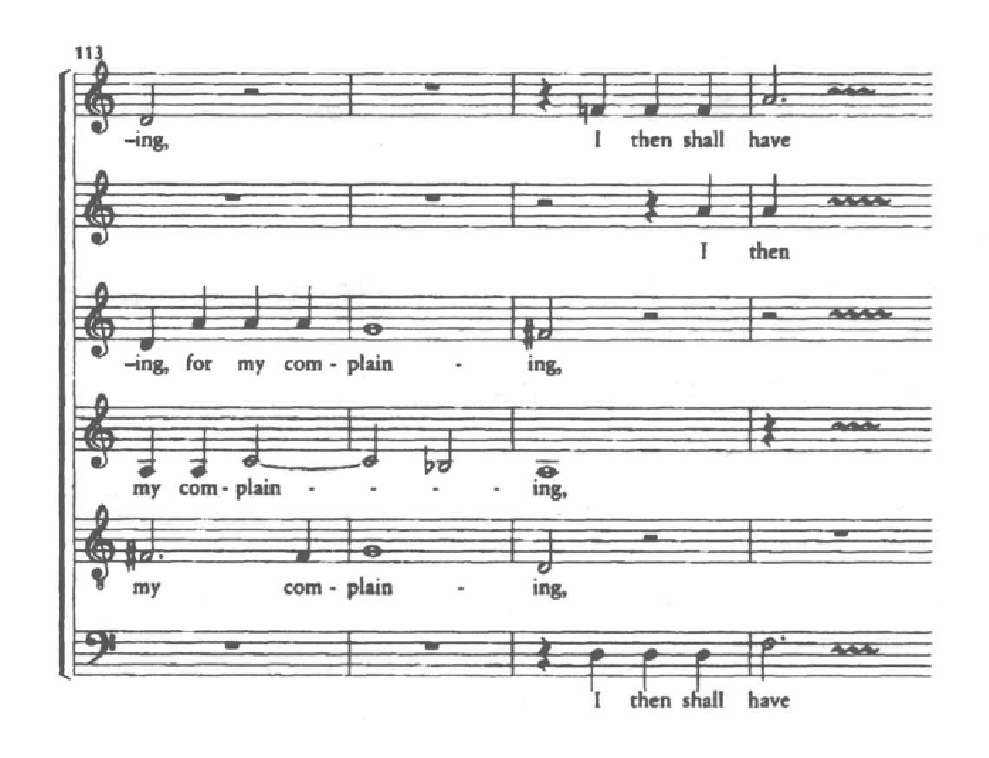
图表40-2：威尔克斯《当维斯塔走下拉特摩斯山》中的绘词法

小节数	唱词	音乐化比喻
1—9	“Latmos hill”（拉特摩斯山）	“山”这个字眼总是出现在句子的最高音上。
12—22	“descending”（走下）	下行音阶和跳进。
36—46	“ascending”（攀登）	上行音阶。
48—49	“two by two”（两两一道）	两个声部结对。
50—51	“three by three”（每次三个）	三个声部一组。
51—52	“together”（一起）	合用六个声部。
56—57	“all alone”（独自）	只唱最高声部。
84—100	“Long live fair Oriana”（美丽的奥莉安娜永生不息）	在“永”字唱出后，最低声部以长长的持续音进行了延续。

681 显然，英国牧歌善于接受意大利牧歌的绘词法绝招（试比较《维斯塔》与玛伦齐奥《正午日当空》〈《谱例集》第92曲〉中的绘词法）。不过，至于意大利牧歌的戏剧性笔触，只是偶尔会被用到，试看谱例40-5所示的大胆变音手法，构成了突然的对比。威尔克斯用到了变化音（第58—59、61—62小节）、未解决的终止式、堆叠的延留音，而威尔比则是富有表现力地将大小调并峙，由此表明他们对意大利的前卫音乐有所意识，但英国牧歌更钟爱的却远远不是这些风格元素，而是意大利牧歌中的抒情和田园因素。对英国作曲家来说，牧歌首先是一个音乐体裁，这一态度不仅鲜明地体现在音乐风格上，也同样明显地体现在所选的诗歌文本上。而那些忧郁和绝望的诗篇，则大多留给了琉特琴歌。

谱例40－5：（a）威尔克斯《你会派我前往》[*O care thou wilt dispatch mee*]，第56—69小节；（b）威尔比《趁着甜蜜夜晚》[*Draw on sweet night*]，第65—70、113—116小节





683 《当维斯塔走下拉特摩斯山》所被收录的曲集——《奥莉安娜凯旋优胜》[*The Triumphs of Oriana*]必定是最有名的英国牧歌集，它由托马斯·莫莱编订出版于1601年。这套仿效1592年威尼斯出版物《多利凯旋优胜》[*Il trionfo di Dori*]的曲集，共包含出自二十三位作曲家之手（包括莫莱本人）的二十五首牧歌，每一首都以“于是狄安娜之牧人、仙女放声高歌／美哉奥莉安娜永生不息”[Then sang the shepherds and nymphs of Diana / Long live fair Oriana!]这句诗文结尾。《奥莉安娜凯旋优胜》这部曲集因而是在以牧歌作为礼物敬献伊丽莎白女王，也是对英国世俗音乐（尤其是莫莱的）普遍意大利化的一个纪念。它同时将英国在音乐上的主要灵感来源（意大利）、最富活力的音乐精神（莫莱）和最重要的赞助人（伊丽莎白）三者联合了起来。

巴雷特和坎佐内塔：莫莱。威尔克斯和威尔比所写的是格调严肃的牧歌，托马斯·莫莱所写的却是格调轻盈的一类。不过，莫莱在伊丽莎白时期音乐世界所产生的推动作用甚于严肃牧歌的作曲家。莫莱这位诺威奇[Norwich]（位于东安格利亚）酿酒商之子，生于1557或1558年。虽然文献中没有关于他早年受教育经历的记载，但似乎他曾经随伯德学习，因为莫莱在《音乐实践简易指南》（1597）题献语中称伯德为自己的老师。关乎他作为音乐家活动的最早的确切记载，是1583年在诺威奇主教座堂，在此他身为管风琴师，一直任职到1587年7月。一年

后，莫莱在牛津大学获得了学士学位，1589年时，他成为伦敦圣保罗主教座堂的管风琴师。1592年，莫莱宣誓成为王室礼拜堂绅士，1593年发行了他的十一部出版物的第一部，这使他成为了英国音乐界家喻户晓的人物。莫莱逝世于1602年。

莫莱广泛参与了伊丽莎白时期英国音乐生活的方方面面。作为作曲家，他培育了包括宗教音乐（无论天主教的还是安立甘教会的）在内的各种音乐体裁；作为一个音乐出版商，他在1598年继承了原先伯德持有的出版专利权，他的著作《音乐实践简易指南》是当时代最重要的英语论文，其中也提供了关于当时英国音乐生活的丰富信息；作为音乐趣味的仲裁者，他在传播意大利影响和引领英国牧歌发展方面扮演了关键性的角色。

在他的《音乐实践简易指南》中，莫莱把坎佐内塔[*canzonet*]限定为一种分量较轻的"准牧歌"，属于"重要性略次"的品类。巴雷特[*ballett*]则要更空洞一些，它是意大利的巴雷托[*balletto*]在英国的对等物，巴雷托由加斯托尔蒂在每段歌词的末尾加入"法啦啦"叠句培育而来。莫莱熟知加斯托尔蒂的音乐，并对这位意大利作曲家的某些巴雷托进行了改写。《谱例集》第99曲给出了加斯托尔蒂的《幸福生活》[*A lieta vita*]以及莫莱以它为基础而作的《我们歌而咏之》[*Sing we and chant it*]，选自他1595年出版的《巴雷特第一卷》[*First Booke of Balletts*]。莫莱在"法啦"一段中的创意是非常明显的。

英国牧歌的发展历程充实而又简短，难以置信的是，威尔克斯和威尔比的所有牧歌都出版于1597—1609年间，威尔克斯在1600年辍笔时才二十六岁（他继续生活了二十三年），威尔比则是在1609年三十五岁上搁笔（他继续生活了二十九年）。这一体裁随后在一些才华稍逊的作曲家手中走向了衰落。 684

琉特琴歌

正是在琉特琴歌中，英国歌曲作曲家表达了最深刻的情愫。虽然这些歌曲通常会被出版为供多种表演媒介使用的桌用唱本模式（图40-3），但不用怀疑它们通常是被构思为独唱琉特琴歌的，因此依然不同于欧洲大陆把分谱形式的复调声部改编为独唱琉特琴歌的做法。实际上，由于此类琉特琴歌本中偶尔会提示一把低音维奥尔琴去重复琉特琴的最低声部，故而它们预示了十七世纪的持

续低音歌曲[“continuo”song]，其中只为独唱声部和低音声部记谱。

琉特琴歌转向了相比于典型的牧歌来说更为朴素和直接的表达风格，其中出现了更偏朗诵的直白旋律风格。如同英国牧歌一样，琉特琴歌的发展经历也是辉煌却短暂。虽然这种形式可能早在亨利八世统治期间就已在培育，但有关它的书面证据却只能追踪到道兰发表于1597年的《埃尔曲集第一卷》。这一体裁的最后出现是在仅仅一个代季之后，即1622年约翰·阿特伊[John Attey]的《埃尔曲集第一卷》(也是最后一卷)。比牧歌更局限的是，琉特琴歌主要属于“雅各宾时期”[Jacobean]即詹姆斯一世统治时期的英国。

约翰·道兰。最伟大的琉特琴歌作曲家是约翰·道兰[John Dowland](1563—1626，该姓氏在读音上与“Poland”同韵)。他的职业生涯经历了起起落落。只是在1602年在经历了很久的异邦生活之后，道兰这位当时代最伟大的琉特琴手才终于在王室音乐家中间获得了一个稳定职位。很难说他早期不受重用的原因是他与天主教会之间的密切联系、他那明显易怒的脾气、还是因为宫廷为了减少雇员以节约开支。无论如何，他最多产的年岁(1598—1606年)是在克里斯蒂安四世[Christian IV]的丹麦王宫里度过的。

道兰自称有着忧郁的灵魂。他利用姓氏的双关语含义，称自己的一首琉特琴作品为《道兰依旧，悲伤如故》[*Semper Dowland semper dolens*]，他把自己描述为一个“失意的英国人”[infoelice Inglese]，总是为表达绝望、影射罪恶的诗歌谱曲。在他的晚年，他为自己正在被年轻一代的音乐家们淡忘而略感心酸。他的最伟大的一部作品叫做《眼泪之歌或七种眼泪》[*Lachrimae, or Seaven Teares*]，其中凸显了一条悲伤的旋律，这旋律密切关联着他的名字。我们会发现，忧郁的性情已经成为了他的琉特琴歌和器乐曲的风格标志。

在1610年，道兰之子罗伯特出版了一部题为《音乐盛宴》[*A Musical Banquet*]的曲集，其中包括他父亲的《让我避身于黑暗中》[*In Darkness let me dwell*](《谱例集》第100曲)。在此，道兰超越了常规的结构与和声，甚至琉特琴歌的常规表情范围。早期歌曲中惯用的分节形式不见了踪影。诸如“悲伤”[sorrow]、“绝望”[despair]、“灾难”[woe]等字眼引发了琉特琴上触痛着神经的不协和音响(第8—10、23—24小节)，而“阴曹之刺耳声音”[hellish jarring sounds]则引发了一个下行半音线条(第17小节)。“哦，让我生，让我

685

死”[O, let me, living, die]被配上了宣叙式的音调（第27—30小节）。结尾处的几个小节以其不寻常的器乐间奏，对开头诗行的重复以及开放收束的终止式，堪称这一时期最惊人的笔法。我们只能对道兰那痛苦的世界观感到好奇。

如前文所评论的那样，琉特琴歌只经历了短暂的发展。然而在它繁荣的那一个代季中，诸如道兰、约翰·丹尼尔[John Danyel]（1564—约1626）、托马斯·康皮翁[Thomas Campion]（1567—1620）、菲利普·罗塞特[Philip Rosseter]（1567/68—1623）这些作曲家共同创作了大量至纯至美的英语歌曲，在很长一段时期内它们无与伦比，直到二十世纪杰罗姆·科恩[Jerome Kern]、乔治·格什温[George Gershwin]、科尔·波特[Cole Porter]的英语歌曲出现为止。

器乐

伊丽莎白时期的英国产出了当时最精妙的器乐。伴随道兰的出现，琉特琴音乐主要作为业余传统的情况不复存在了，而是在复杂和精巧程度上达到了堪与欧洲大陆任何音乐相比的境界。伯德为维奥尔琴而写的康索尔特音乐把室内器乐曲提升到了新的高度。而英国的键盘音乐，伴随其突破以往具有首要性的礼仪功能，如今已是无可匹敌。因而无怪乎朱利奥·塞尼[Julio Segni]的利切卡尔、梅鲁洛的托卡塔仍主要以学者型版本流传，而早期的音乐团体却可以陶醉于伯德的康索尔特音乐中，当时的羽管键琴演奏者们则几乎是人手一套《菲茨威廉的维吉纳曲集》[*Fitzwilliam Virginal Book*]。

在此我们将主要考察为维奥尔琴组成的康索尔特以及为独奏键盘乐器而作的音乐（附带提及琉特琴音乐）。但首先我们要考虑一下御用器乐手的花名册，从中我们会发现通行于当时的一个有趣的社会学现象。

“女王之乐”和其他表演团体

如我们先前所述，如果说王室礼拜堂的成员主要是英国人，那么王宫的器乐手花名册却是“豪华”的国际阵容（这一传统始于1540年代的亨利八世时期）。

在构成“女王之乐”的大约三十位音乐家雇员中，约有半数到三分之二的比例是外国人。其中许多是意大利人，尤其是来自堪称器乐手“大本营”的威尼斯及其周边，他们中有不少似乎是犹太人。

意大利犹太人器乐手大约是在1530—1540年代来到了英国王宫，有时前来的整个家族都是音乐家。在移民入境之后，他们倾向于驻留在此，甚至要在此建立绵延数代的家族性“音乐王朝”——卢波[Lupo]家族和巴萨诺[Bassano]家族便是如此。英国王宫犹如磁场一般吸引着威尼斯的犹太人，对此不难理解，因为这里的宫廷既反对罗马教会，也反对路德教派，由此似乎是将他们从十六世纪“反犹主义”的两大源头中解救了出来。移居英国还能让他们免于被关进

686

新建的犹太区（参见第三十九章）。而对英国宫廷而言，这些犹太人不同于国外的天主教徒或激进抵制新教者，他们不会带来宗教或政治上的威胁。

“女王之乐”有一个特色同时吸引着英国及国外的音乐家们：薪酬。尽管器乐手们的受教育程度和社会身份或许要比王室礼拜堂里的音乐家要低一些，但他们的薪俸整体上更高，平均的薪俸标准是每年至少四十六英镑，外加一份生活津贴（相比而言，王室礼拜堂的歌手们却只有三十英镑年薪）。而且当伊丽莎白真心想要雇请某位音乐家前来时，她会不惜代价。由此当阿方索·费拉博斯克1562年来到英国时，他能挣到超过六十六英镑的年薪。而五年之后，为了把他从欧洲大陆请回来，竟难以置信地为他提供了一百英镑年薪。

“女王之乐”并非伦敦唯一的音乐团体。伦敦城也有自己的乐队——侍者乐团[Company of Waits]，六位音乐家和他们的学徒为城市的一些正式场合提供器乐表演。起初这只是一个肖姆管乐队，后逐渐加入了萨克布号、维奥尔琴、竖笛、木管号，直至伊丽莎白时期发展成为了配置齐备堪比王宫乐队的规模。

从1571年开始，侍者乐团有了一个职责，从三月末一直到九月间，“每周末和假期间在黄昏时分于王家交易所塔楼上奏乐”。[1]实际上，这些侍者也会出席伦敦最早一批定期举行的公众音乐会。市局也非常重视这些音乐家的服务，对此的显著证据是，他们的薪水从1568年时的六英镑变为了1582年时的十二英镑。而且由于这些侍者（如同“女王之乐”的音乐家一样）还可以兼职，故而似乎

1. Monzon, “Elizabethan London”, 327.

能有非常可观的收入。

还有一个音乐家团体构成了“伦敦市自由演艺者管理互助协会”[Wardens and Commonality of the Fellowship of Minstrels Freemen of the City of London]。他们承担了王室音乐家和侍者乐手们所涉及不到的演出事务。与此同时，他们还必须提防许多来自急需养家糊口的非行会成员和兼职音乐家们的竞争。最终他们开始在街头演奏具有“晨起唤醒”职能的破晓歌[serenade]，正如来访的什切青-波美拉尼亚公爵[Duke of Stettin-Pomeranian]在1602年的日记中所记述的那样：

> 清晨时分，我们来到罗彻斯特……此时有维奥尔琴、潘多拉琴[pandora]在演奏，乐声美妙。此番情景普见于英国各地，连小村镇也不例外，在此会有音乐家表演宗教歌曲，等着路人支付小费。[1]

虽然这位公爵觉得这些音乐美妙，其他人却认为它们有点吵闹，于是在十七世纪初，行会成员被禁止“于傍晚或清晨时分在贵族、骑士或绅士之临街窗台或公寓附近演奏任何乐器”。看来即便是快乐有情调的英国人，也有狄更斯笔下的“吝啬鬼”。

康索尔特音乐

687

借用十七世纪出现的术语来说，存在着两种康索尔特音乐：一种是齐整的[whole]，一种是散编的[broken]，后者也称混合的[mixed]。齐整式康索尔特由不同形制的同族乐器组成，散编式康索尔特则由异族乐器组成。

我们可以从纪念亨利·安通爵士生平的一幅名画（图40-4）中看到散编式康索尔特的标准形态：横笛（竖笛亦可）、高音维奥尔琴（小提琴亦可）、西特琴[cittern]（拨弦乐器）、琉特琴、班多拉琴[bandora]（另一种拨弦乐器）、低音维奥尔琴。莫莱发表于1599年的《康索尔特习奏曲第一卷》[*First Booke of Consort Lessons*]以及罗塞特发表于1609年的《康索尔特习奏曲》[*Lessons for Consort*]正是为这种独特的英

1. 此处以及随后一处引文都出自Monson, “Elizabethan London”, 329。



图40-4 《亨利·安通爵士生平》[*The Life of Sir Henry Unton*]中的局部细节，显示了一个不完整的康索尔特重奏场景（伦敦国家肖像美术馆）

国重奏组合而发行的。谱例40-6给出了莫莱曲集某一首的开头部分，这首乐曲是理查德·艾利森[Richard Alison]（活跃于1592—1606年）基于一个流行曲调（在竖琴或琉特琴声部）而作，题为《从我窗前走开》[*Go from my window*]。
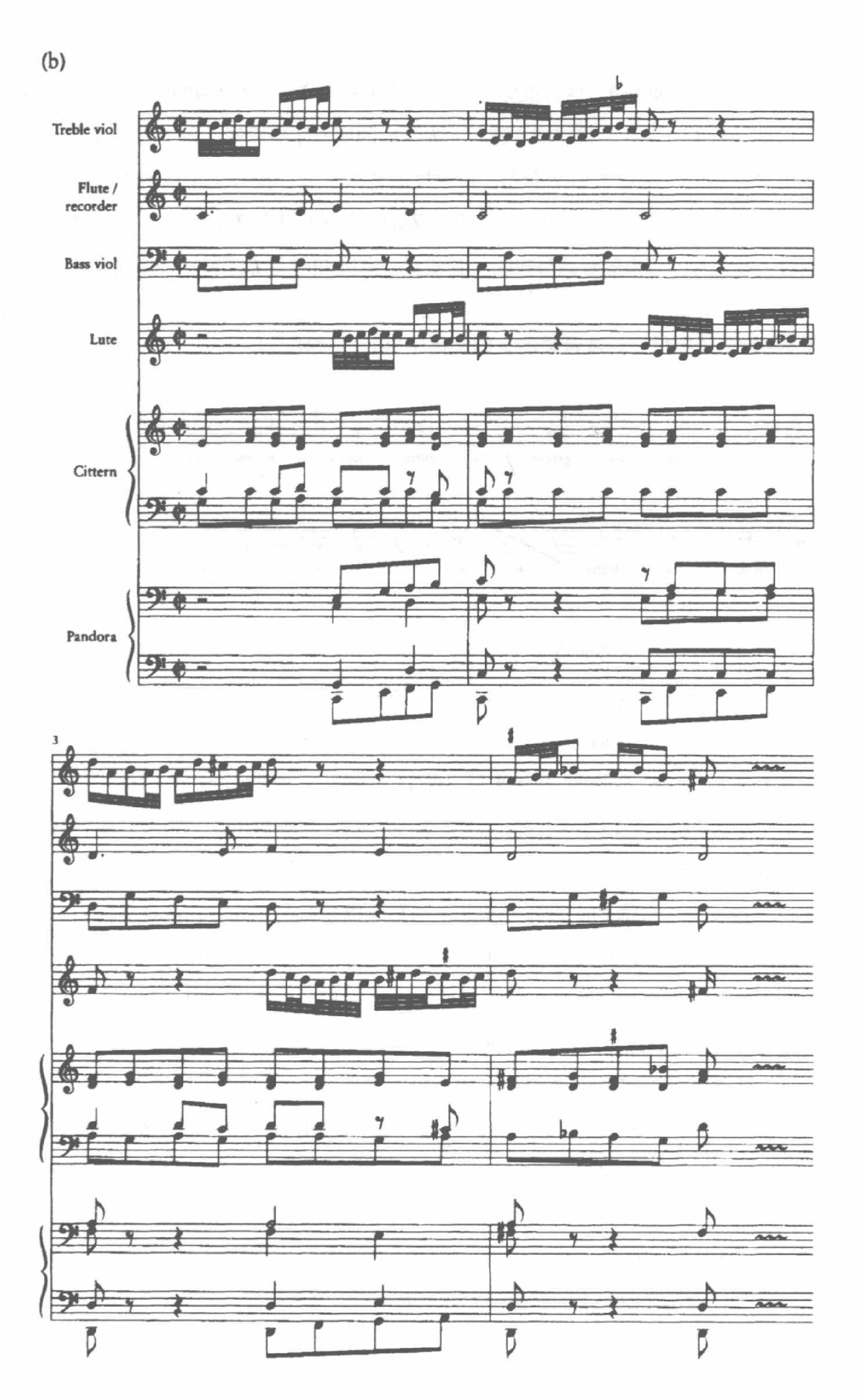
尽管散编式康索尔特更富于色彩，但其重要性仍然次于齐整式的康索尔特，尤其是维奥尔琴组成的康索尔特。这种形式在室内器乐中占据主导地位，许多贵族和上流家庭都有自己的维奥尔琴柜。为这种组合而作的音乐在典型情况下包含三至六个声部，其组合方式为：高音声部[treble]、支撑声部[tenor / mene]、低音声部[bass]。其曲目范围非常广阔，包括自由创作的幻想曲；风格化的舞曲，例如帕凡和加雅尔德两种舞曲的成对组合；包含定旋律的乐曲，尤其是《以某之名》[*In nomine*]这种类型（详见下文）；以及基于流行曲调的变奏曲。

谱例40-6：《从我窗前走开》：（a）流行曲调；（b）艾利森为散编式康索尔特谱写的乐曲，第1—4小节[1]



1. Reese, *Music in the Renaissance*, 875.

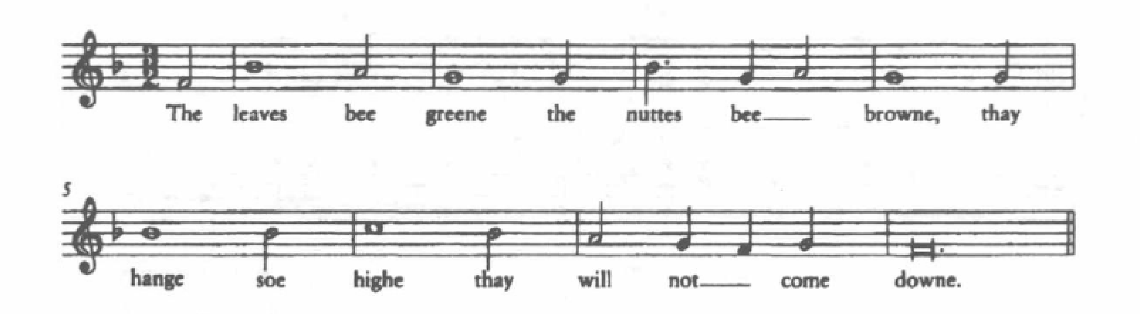
(b)



Treble viol
Flute / recorder
Bass viol
Lute
Cittern
Pandora
3

689 **伯德的《布朗宁》。**尽管维奥尔琴组成的康索尔特琴早在1540年代（此时亨利八世召来了一支意大利的塞法迪犹太人组成的康索尔特重奏小组）就已成为固定组合，然而只是到了伯德手上，其曲目的艺术水准才提升到了前所未有的高度。伯德最著名的作品是《布朗宁，我亲爱的》(《谱例集》第101曲)，这是基于当时一条流行的叙事歌音调写作的一套变奏。谱例40-7显示了其中一节诗文。

谱例40-7:《布朗宁，我亲爱的》的旋律（"树叶呈绿色"）



伯德为这个八小节曲调写了二十段变奏，轮流将它置于五声部织体的每个声部之中。在最宏观的结构尺度上，他似乎把这部作品划分出了三个大部分：第1—10变奏（第1—81小节）；第11—16变奏（第81—121小节）；第16—20变奏（第121—161小节）。具体来说，第11变奏大体上采用的和弦织体表明先前始于第3变奏（第17小节）继而逐渐增多的模仿织体至此告一段落；变奏16在最低声部上引入了节奏上略显机敏的三音动机，它随后经历了发展，直到在第18—19变奏（自第136—137小节起）中形成爆发式的三连音；而且尽管第11变奏似有告歇之势，然而它对旋律的陈述却是在属调上，由此它实际上推进了音乐的运动而不是对它做出了圆满的总结，另一方面，第16—20小节的陈述却恰恰是在主调上，这也是五个声部唯一一次接连在主调上陈述主题。

伯德对每个大部分内部的音乐构造也同样留心。第1—2变奏均为三声部，由此预留了加厚织体的空间，至第3变奏扩展为完整的五声部。有若干变奏被结对编组：第1—2变奏是转位对位关系；第5—6变奏（第33小节起）则包含对一个音阶式动机的反转；第7—8变奏（第50小节起）是移位关系；第9—10变奏（第65小节起）共用了一个短小的节奏动机，它似乎是一个"刹车"的举动，以便启动第11变奏在织体上的减速与和声上的加速。
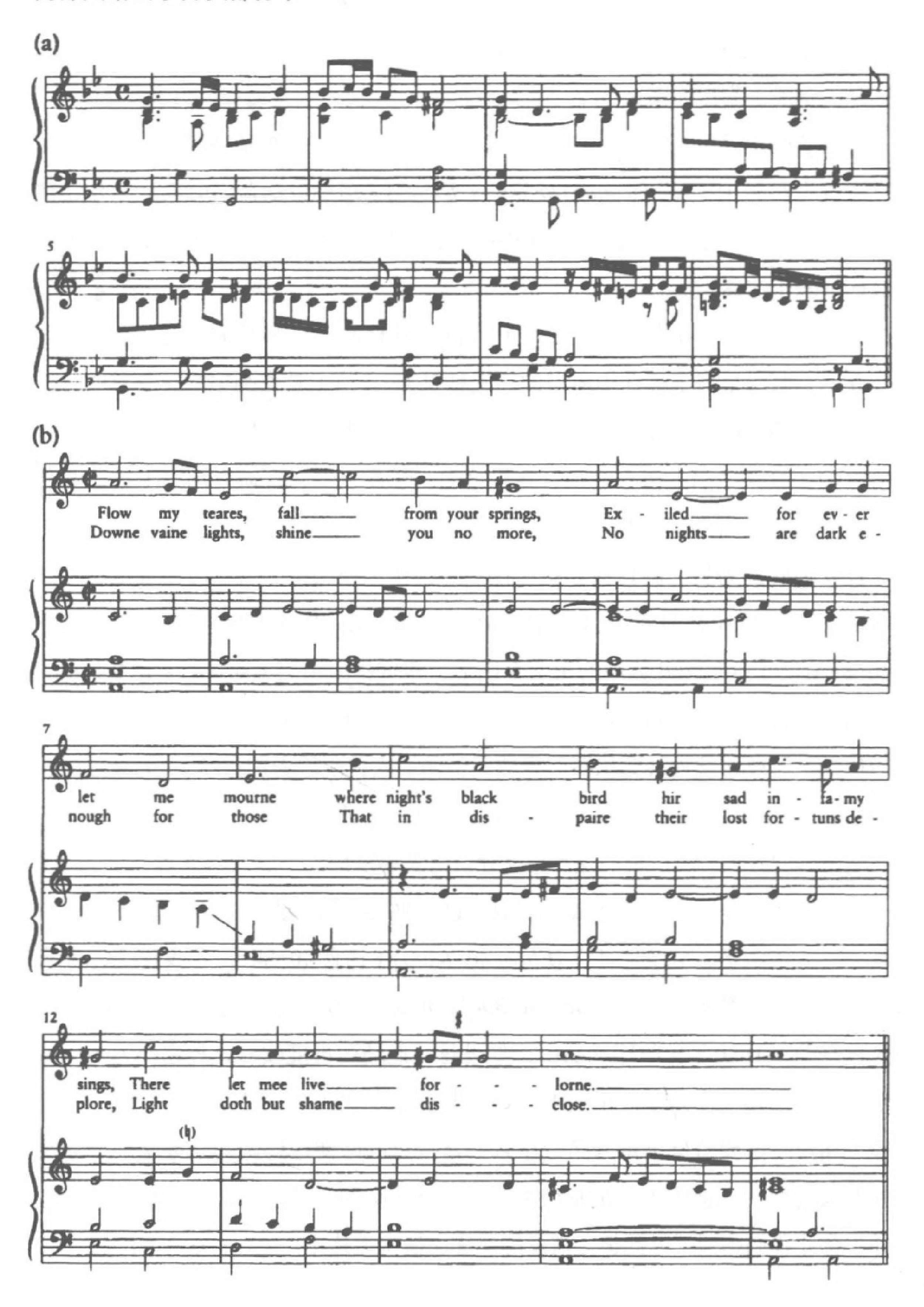
总体而言，伯德对于康索尔特曲目乃至整个器乐艺术都做出了重大贡献。在作曲家更乐于依托一个文本、一条包含长音的定旋律或一部现成的复调作品来结构作品的时代，伯德却拥有着时人所不及的处理抽象化大型结构的才智。他有可能是巴赫、亨德尔之前第一位建构动态化大型音乐结构（无论是有词的还是无词的）的作曲家。

道兰的《眼泪》。道兰为常规的五把维奥尔琴外加一把琉特琴而作的《眼泪之歌或七种眼泪》[*Lachrimae, or Seven Teares*]，堪称伊丽莎白时期康索尔特曲目中的“王冠”之作。当此曲在1604年出版时，聆听者必定认为这是他们所听过的最悲伤的器乐曲。 690

虽然《眼泪》中包含了二十一首作品，其核心部分却是前面七首，它们彼此联系，共同呈现了标题中所说的“七种眼泪”。这七首作品中的每一首的标题都以“眼泪”[*Lachrimae*]一词开始，随后开始对眼泪进行描述：旧时之泪、新落之泪、哀叹之泪、伤心之泪、强忍之泪、恋爱之泪、真诚之泪。不过这些作品并不是道兰新作的。实际上，这部作品最好地向我们展示了一种体裁如何可以轻易地转换为另一种体裁。这部作品的创作历程，始于道兰的一首琉特琴独奏曲——《帕凡舞曲“眼泪”》[*Lachrimae pavan*]，作于1590年代中期。谱例40-8a给出了这首帕凡舞曲的第一个段落，整首舞曲采用了典型的**a a’ b b c’ c’**结构。这首《帕凡舞曲“眼泪”》获得了非常广泛的成功，催生了许多琉特琴家的仿作，还被改编为其他乐器的乐曲（伯德等人曾改编为键盘曲），而且也被引用到了全新的作品中——既在英国本土，也在欧洲大陆，既在道兰的时代，也在他死后的时代。可以说，这首作品让道兰蜚声四海。

道兰很好地利用了这次成功。他把这首独奏琉特琴曲改写为了一首琉特琴歌——《流淌吧，我的眼泪》[*Flow, my tears*]（谱例40-8b），并收在了他发表于1600年的《歌集第二卷》[*Second Booke of Songs*]中。道兰这次又获得了成功，这首歌曲在1680年代的印刷品中仍然可见。他随后再度改写，将它作为了康索尔特版本的第一个乐章（谱例40-8c），其后跟了另外六个“眼泪”乐章，在旋律、和声、主要节奏上都与第一乐章非常接近。即使这样做的结果是——如某些非议所称——造成了七个密切关联但缺乏对比的乐章序列，但它们在情绪上并不会让我们感到干巴无趣。道兰的忧郁之情永无休止。

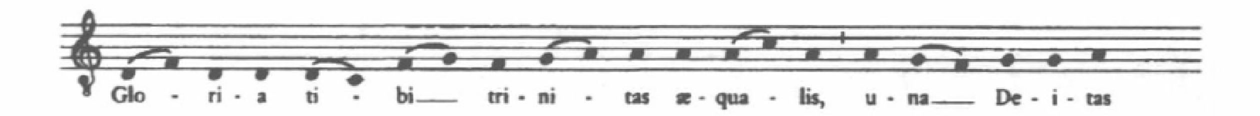
谱例40-8：道兰《眼泪》：(a) 琉特琴独奏曲《帕凡舞曲“眼泪”》；(b) 琉特琴歌《流淌吧，我的眼泪》；(c) 康索尔特《眼泪之歌或七种眼泪》第一乐章(各例都只给出了开头部分)



(c)
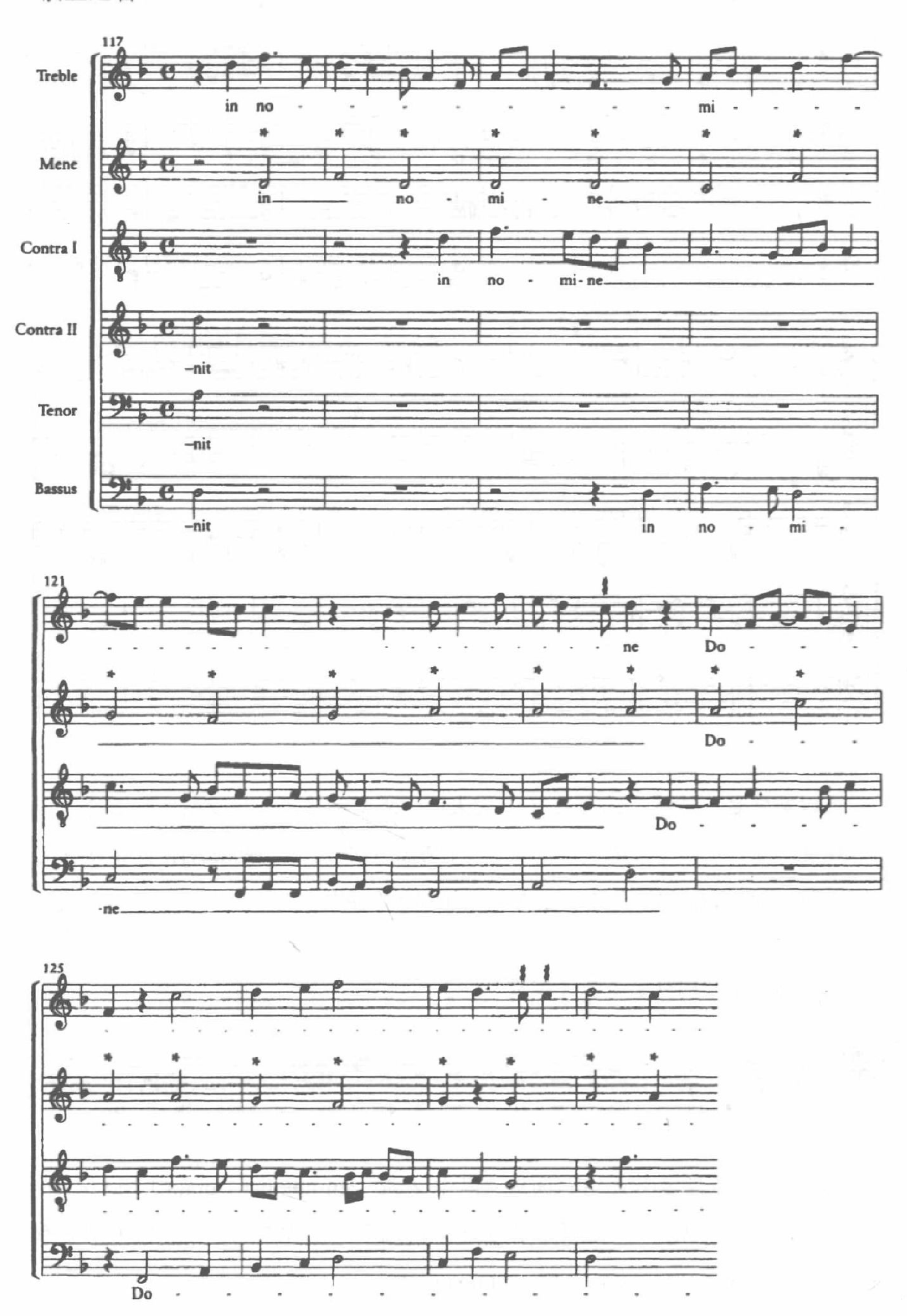
《以某之名》传统。约在1520年代末期，塔文纳基于一条交替圣咏旋律（谱例40-9）写了他的《荣耀三一弥撒曲》[*Missa Gloria tibi trinitas*]，这条圣咏旋律用于在塞勒姆礼仪中圣三主日第一次晚祷时分诵唱： 692

谱例40-9：塞勒姆交替圣咏《荣耀三一》



弥撒曲的降福经中有句唱词是“以主之名”[In nomine Domini]（谱例40-10），这段配乐是如此受人喜爱，以至于它脱离了这部弥撒曲，开始以不带文本的形式流传，被称为“以某之名”[*In nomine*]。
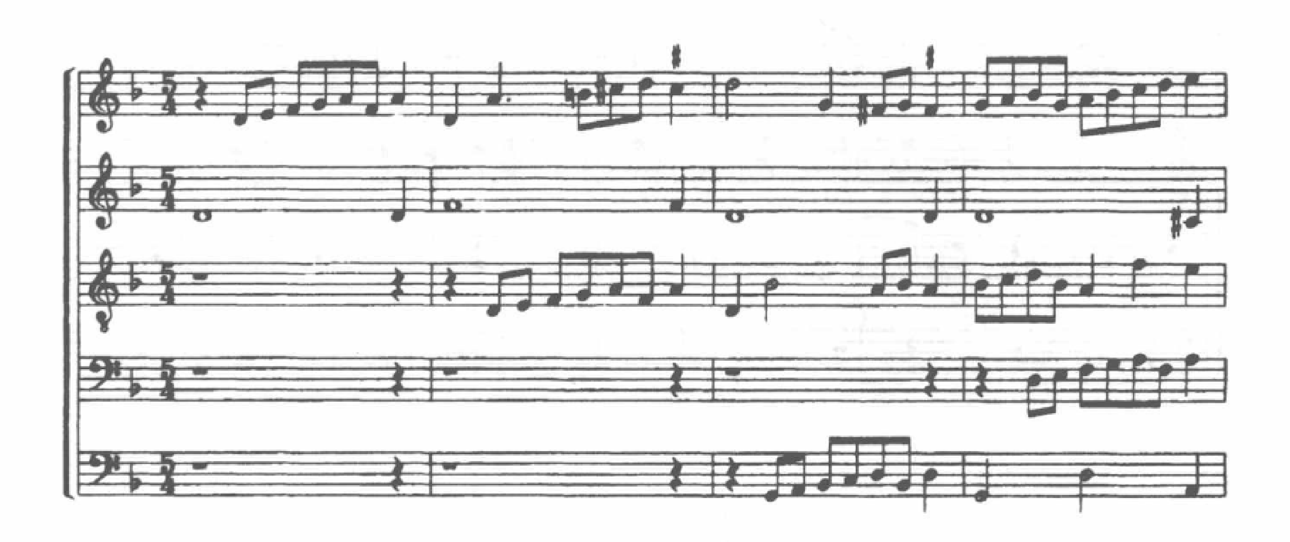
谱例40-10：塔文纳《荣耀三一弥撒曲》中的降福经选段，第117—128小节，“以主之名”
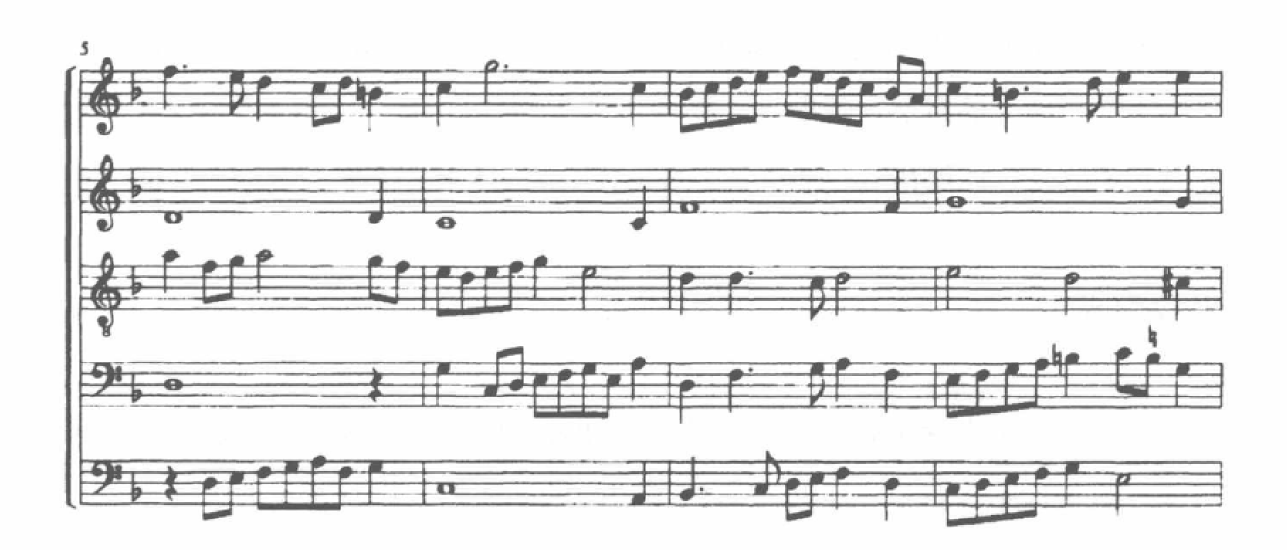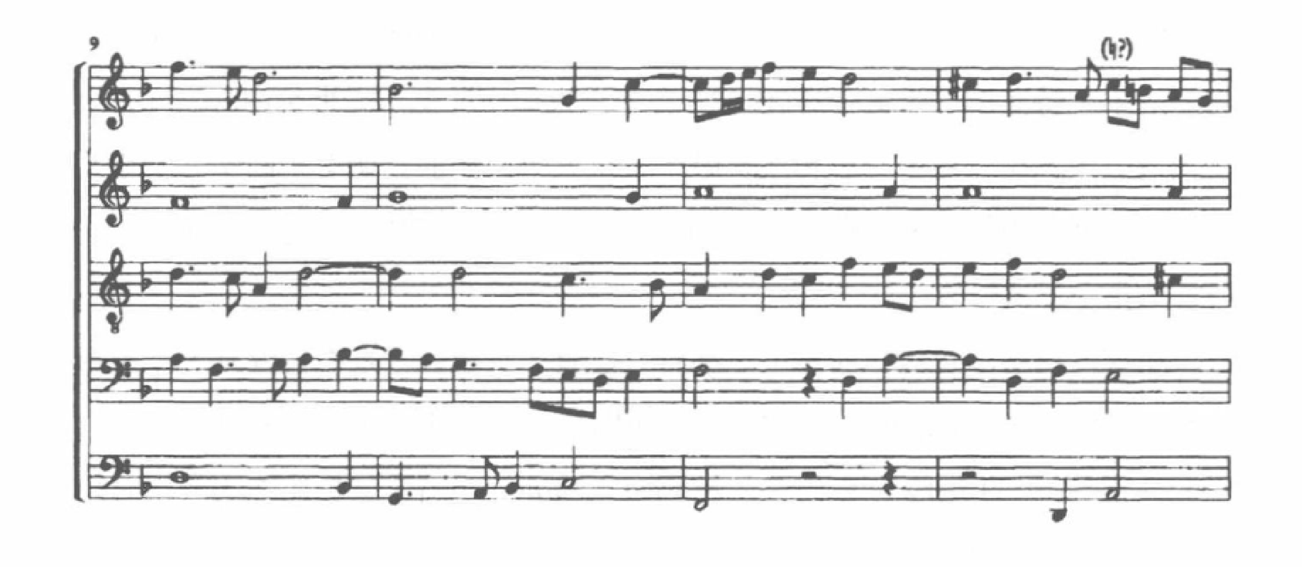


实际上，这段音乐开启了一个《以某之名》的器乐曲传统（主要是为维奥尔琴的康索尔特而作，但也有键盘曲），在十六世纪中叶至十七世纪中叶之间，至少另有五十八位作曲家为该传统贡献了一百五十部乐曲。所有乐曲都基于塔文纳此首弥撒曲中的这条定旋律（位于中间声部），其中某些作品还整个援引了它所在的整个复调织体。
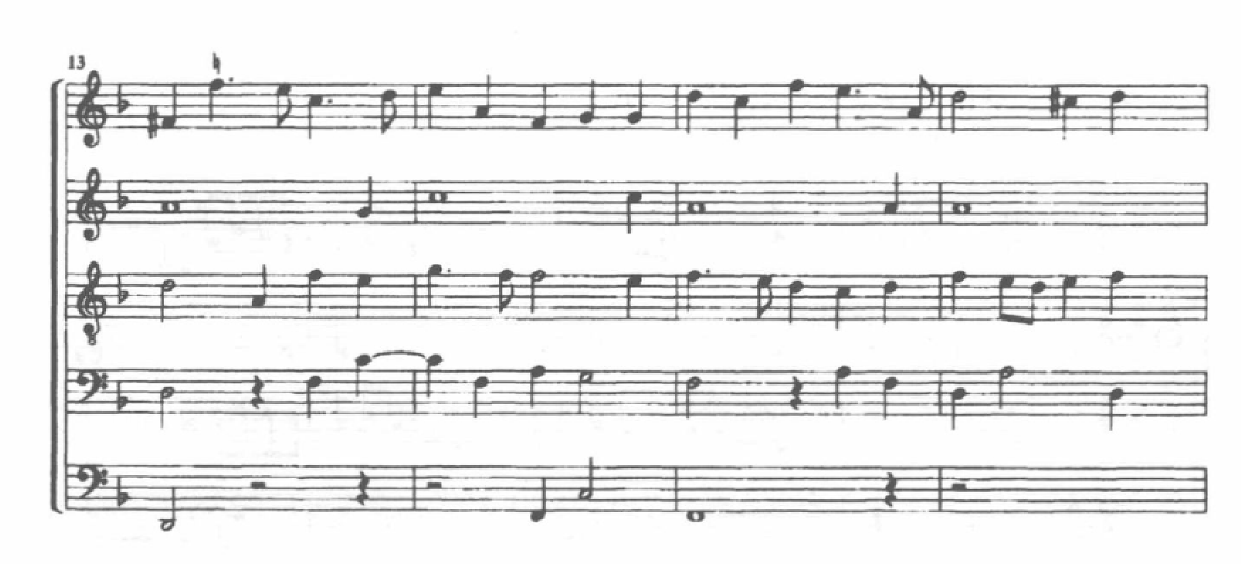
在该传统所涉及的作曲家中，拥有“桂冠”身份者，是性情幽默的克里斯托弗·泰伊[Christopher Tye]（参见第三十四章），他为这一传统贡献了二十一首乐曲。谱例40-11是他的《以信之名》[*In nomine Trust*]（这是他本人或同时代人为这首乐曲起的昵称）：

谱例40-11：泰伊《以信之名》，第1—16小节









694　泰伊的作品显示了这一传统所具有的以下几个显著特色：长音符组成的定旋律（位置仅次于最高声部），丰富的模仿手法，棱角分明如蚀刻般的旋律动机，英国人无所顾忌的声部对斜笔法（第13小节）。另一方面，这部《以信之名》也有其独特之处，体现在节拍上，其中有当今所谓的5/4拍律动。

695　键盘音乐

以键盘音乐来结束我们对伊丽莎白时期音乐所做的概览式考察具有某种适当性，因为在十六世纪，再也没有比英国维吉纳琴师的作品更美妙、听觉效果更清新的键盘音乐了。尽管“维吉纳”[virginal]一词如今被用于描述一种包含

单层键盘、琴弦与键盘呈直角（区别于琴弦和键盘相平行的羽管键琴）的乐器，但十六世纪末和十七世纪初的英国人却是随意地用以指称所有拨弦式的键盘乐器。与康索尔特琴曲目一样，独奏键盘音乐也有丰富多样的体裁和风格，例如：前奏曲；意在展示对位技巧的定旋律配曲和幻想曲；舞曲乐章（单章或成对）；“特性化的”[character]或“描绘性的”[descriptive]作品，偶尔也会有真正的标题性乐曲；基于流行曲调、基础低音或和声模式的整套变奏曲。我们将从最短小的舞曲和最宏大的变奏曲中各选一例加以审视，两者都选自《菲茨威廉维吉纳琴曲集》。

《菲茨威廉维吉纳琴曲集》（图40-5）是这一时期最大型、最具综合性的键 696
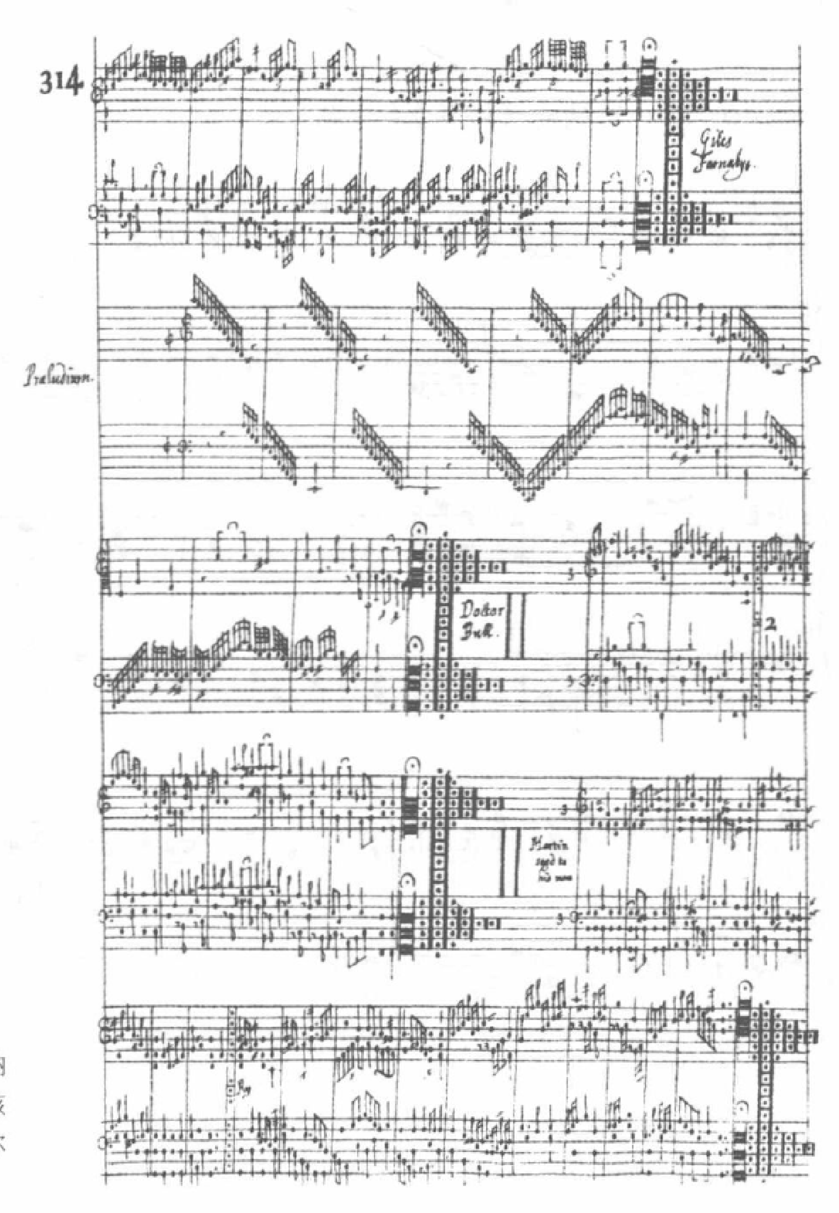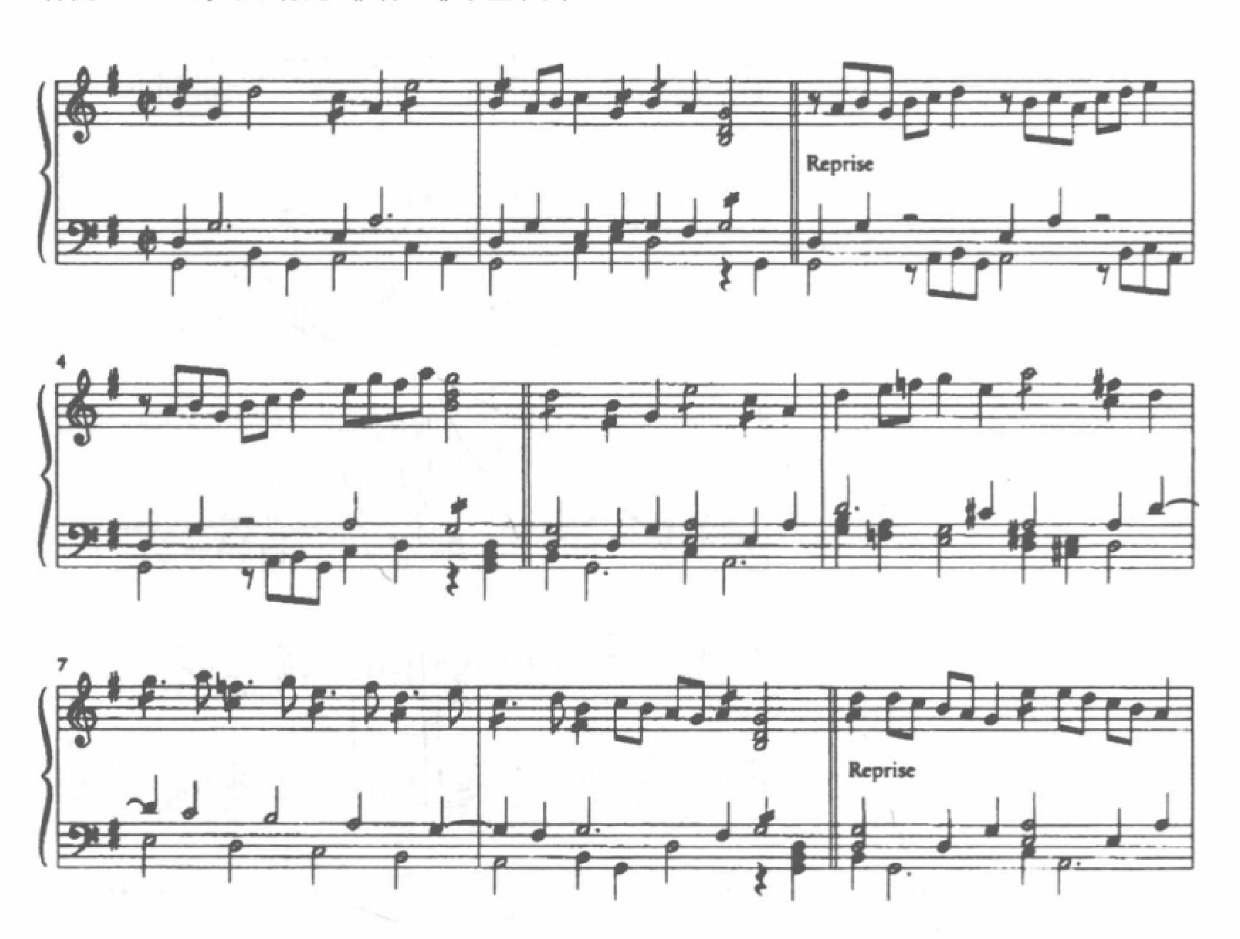


图40-5 《菲茨威廉维吉纳琴曲集》中的一个页面，该曲由法纳比[Farnaby]和布尔[Bull]所作
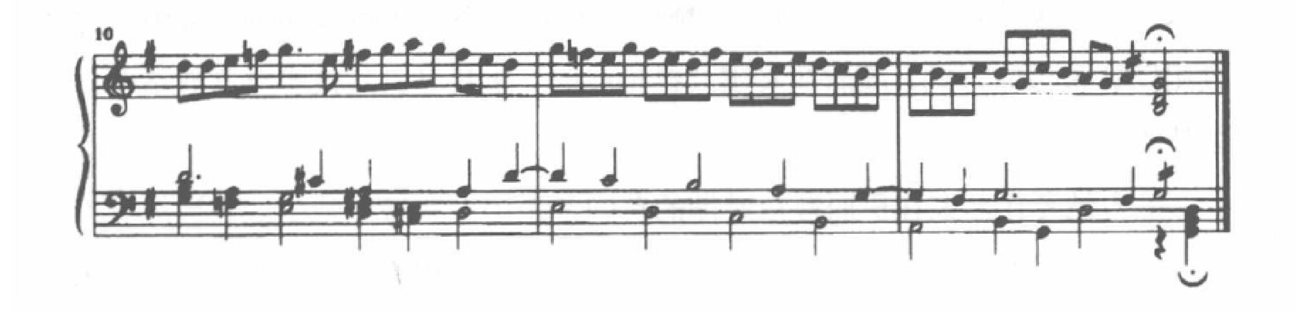
盘音乐曲集：[1]两百九十七首作品代表了一个半世纪之久的音乐价值。它由弗朗西斯·特雷根[Francis Tregian]（1574—1619）抄写于1609年因不信国教而在伦敦弗里特监狱[Fleet Prison]里遭受折磨期间。尽管非常有名，但这份抄本却包含了许多读谱和署名上的错误。显然，特雷根未能对原稿加以核查。

法纳比的一首舞曲。虽然贾尔斯·法纳比[Giles Farnaby]（约1563—1640）也写有对位性的幻想曲，但他本质上是一个擅写小品的作曲家。在《塔丘》[*Tower Hill*]（谱例40–12）中，法纳比呈现了两个原本都是流行舞曲音调的乐句（在有一份抄本中，它被标作了"吉格舞曲"），并随即在重复[reprise]时对每个曲调进行了变化。第3—4小节是对第1—2小节（第一乐句）的变化，第9—12小节是对5—8小节（第二乐句）的变化。可见即便是这样的风格化舞曲乐章，也难逃维吉纳琴手们偏爱的变奏技巧。

谱例40–12：法纳比《塔丘》(全曲)



1. Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 32. g. 29.



697

关于英国键盘音乐曲目的众多问题之一是它的装饰音符号：法纳比这首作品中出现有单条和双条的斜杠。不幸的是，没有解释其意义的当时的文献留存，而不同的手抄本对这些符号的运用又不完全一致。不过我们可以试着做一些猜想。双斜线或许是波音或颤音的标记，而单斜线可能表示滑音，此时要从这个音的下方三度快速级进到达。另一种可能性是，两种标记都意味着演奏者可以随意添加装饰音。最后还要说明的是，这些斜线有时会代表完全不同的含义——表明这些音是定旋律里的音。

布尔的变奏曲。王室礼拜堂的管风琴师约翰·布尔[John Bull]（?1562/63—1628）因被指控通奸罪而在1613年逃离了英国，余生在布鲁塞尔和安特卫普度过。布尔或许是《沃尔辛厄姆》[*Walsingham*]（《谱例集》第102曲）的作者，这是《菲茨威廉维吉纳琴曲集》的第一首，伯德曾以同一个流行曲调“因我将去沃尔辛厄姆”[As I was going to Walsingham]为主题写过一套变奏曲，布尔在此对它做出了响应。沃尔辛厄姆也就是伦敦北部约一百英里那个著名的玛利亚圣殿。（原曲中有的音符被标了星号。）在对比另一对分别由伯德和布尔所作的乐曲时，托马斯·汤姆金斯[Thomas Tomkins]（1572—1656）写道，伯德的谱曲“非常好用”[excellent for matter]，布尔的谱曲“非常好弹”[excellent for the hand]。[1]汤姆金斯这番话也适合于这两首与《沃尔辛厄姆》有关的乐曲，因为布尔的三十段变奏将键盘音乐提升到了新的炫技高度。不过那眼花缭乱的东西已不再局限于司空见惯的音阶式经过句，或是扭一下手指就能弹出的装饰音。实际上布尔创造了堪称独创性特技的全新织体和技巧。有时，例如第12变奏和第25变奏，已经具备了十九世纪练习曲的灵动风貌。在第28变奏中，演奏者必须

1. Kerman, “William Byrd”, 253.

破天荒使用双手交叉手法——如同多梅尼科·斯卡拉蒂[Domenico Scarlatti]一个世纪以后采用的方式，随后演奏出“机枪般的”重复音。其技术难度放诸今日依然醒目。

维吉纳琴作曲家在伊丽莎白时期的英国音乐中占有特殊地位。它当然算不得十六世纪末英国所产出的最伟大的音乐——这一荣耀当归于伯德的宗教音乐和道兰的琉特琴音乐，但伯德为天主教礼仪而作的音乐无从传播，因为那尼德兰式的模仿复调已是穷途末路，而他为安立甘教会而作的音乐也因礼仪不通的缘故而无法向外传播。琉特琴歌也已面临绝境，因为它那精致细腻的伴奏很快就屈从了持续低音歌曲那只注重外声部的简易形式了。

而另一方面，维吉纳琴作曲家却留下了遗产，这遗产主要在于他们对待器乐（尤其是对键盘音乐）的普遍态度。他们对键盘乐器格外看重，在其以往的轻盈格调中注入了一种严肃品质，借用一位批评家的说法——其人燃起一团火，将火星溅到了欧洲大陆。[1]于是，在很短时间内，另一群英国音乐家成为了欧洲大陆的领路人，正如他们在两个世纪以前所为。

1. Kerman, “William Byrd”, 265.

结　语

本书题为《文艺复兴音乐》，那么“文艺复兴”这个术语究竟是什么意思呢？假如真有一个“文艺复兴”时期的话，它在音乐中是如何体现的呢？此外，它究竟起讫于什么时间呢？　701

文艺复兴

无论迪费（位于我们所拟断代的开端处）还是帕莱斯特里纳（位于这一断代的结尾处），都不曾把自己当成一位文艺复兴作曲家。这一理念是不存在的。作为一个有着编年界标和断代特性的术语，“文艺复兴”——意为“再生”——最早是1855年法国历史学家儒勒·米什莱[Jules Michelet]在他的十九卷《法兰西历史》[*Histoire de France*]（1883—1867）的第七卷中创造出来的。

五年之后，这个术语借助雅各布·布克哈特[Jacob Burckhardt]那部影响深远（直至今日）的著作——《意大利文艺复兴时期的文明》[*Civilization of the Renaissance in Italy*]（1860）而得到了更广泛的传播。对布克哈特而言，文艺复兴始于十四世纪来临之际的意大利，在十五世纪达到繁荣，然后大约在1500年前后传到了北方。等到它的精神和理念在十七世纪耗尽枯竭之时，它已经彻底地转化到了社会的方方面面。

再生和重新发现

对于那些相信存在“文艺复兴”这一观念的人来说，这是一个重生时代，是对刚刚经历的过去（千年中世纪的价值观）持否定态度的时代，是企图越过中世纪并从新发现的古典成就中寻求启示的时代。再生和重新发现的过程是沿着两条不同的路线进行的：一条是狭窄而明确的精英路线；另一条是转化为一种“态度”的大众路线，广泛涉及了社会的各个阶层。

在狭义层面上，确有古典学问的再生。尽管古典学问在中世纪并没有完全绝灭，但此时却成为了当时占据主流的一种思想运动。位于这项宏伟事业中心的是人文主义教育的施教程序，以语法、修辞、历史、道德哲学、诗学为核心，以大量的古典文本为经典范本和灵感来源。这种古典主义热情迅速波及了视觉艺术领域，出现了独立的雕塑，以画笔呈现的三维透视，还有那宛如从古罗马风景中跳脱出来的别墅，坐落于十六世纪的众多丘山之侧。

702

在广义层面上，这个时代还恢复了它所认为的古典时代的乐观主义、个人利己主义和探索精神。因此十五、十六世纪见证了共和政府和对异邦统治的公然对抗；见证了对于世界和宇宙地图的重新测绘；见证了读写能力的传播，这项事业受到了印刷出版业的促进；见证了资本主义和新的投资机会；见证了与上帝交流的新方式。对这一时期的国王、公爵以及这一时期的教条主义和遗传习性而言，文艺复兴代表着强烈的自我决定倾向和反权威主义。

对文艺复兴的否认

在最近几十年，认为文艺复兴是一个自足时期的观念受到了来自两个方向的排挤。一方面，有些学者把它的早期阶段（大约到1500年）看作过去时代的残余。在这些人看来，发生在十五世纪的大部分事件（尤其是在阿尔卑斯山以北地区），都可以被妥帖地描述为“晚期中世纪”[late medieval]。另一方面，也有些人认为十六世纪诞生了许多指向未来的事物，因而不妨称之为“现代初期”[early modern]——该时期一直延续到十八世纪末。那些想要排除文艺复兴这个断代的学者们辩称：复兴古典时代的观念，在本质上具有精英属性，它们

只占社会总人口的很小一部分比例，维系着享有特权的一小部分人。这些学者倾向于关注经济趋势、工业、农业、家庭结构、流行文化等事物，由此他们在审视历史时更多是从工人阶级的立场着眼，而这些人通常不读昆提利安的书，不住在帕拉迪奥式的别墅，也不听若斯坎的经文歌。这些学者致力于以学科交叉的方式来研究文学、美术、音乐，倾向于泯灭各门艺术的自律性，并抹煞它们与文艺复兴观念之间的联系。

真有文艺复兴吗？还是说那两百年时间可被更妥帖地拆分为“晚期中世纪”和“早期现代”？进而，“文艺复兴”与“晚期中世纪/早期现代”是两种相互排斥的历史观吗？还是彼此互补？无论答案如何，它们的差别都更多是存在于“名义”上。这些名称所提供的不过是看待同一事物的不同方式。比方说，那些持有文艺复兴观念的人，会立足于欧洲中心／地中海区域来诠释这个所谓“发现时代”，而且无疑会用积极的眼光来审视这段历史，认为它是文化、学识、技术得以迅速传播的时代。而认为这是“早期现代”的人，则会立足于被殖民的地区来看待这段历史，而“殖民主义”并不是个很光鲜的字眼。[1]最后还要指出的是，十五、十六世纪充满着张力和矛盾，上述无论哪一个标签，也无论哪一种被广泛认可并发展的观点，都不足以轻易化解这些矛盾和张力。

文艺复兴与音乐

703

如果认同关于“文艺复兴”的传统观念，那我们需要设问，它是如何影响音乐的？音乐中被“复兴”或“重新发现”的是什么？

复兴和重新发现

就“复兴古代观念”这一点来说，音乐中的表现在两个方面不同于文学和视觉艺术。首先，音乐中对古代事物显露兴趣的时间要比在姊妹艺术中晚得多。

1. Marcus, “Renaissance / Early Modern Studies” , 60.

这一理念似乎只是到了十五世纪末才明确的。廷克托里斯在《音乐的比例法则》[*Proportionale musices*]——发表于1474年前后，晚于彼特拉克逝世一百年——的题献语中回顾了柏拉图对音乐的颂词，称之为“最强有力”的艺术：

> 旋律之神奇效应匪夷所思。借助其殊胜品性，据说无论神明、祖灵、邪魔，抑或非理性之鸟兽、无知觉之物质，俱可为之感动。虽则难以置信，然旋律并非全无神秘之处，倘若诗人不曾在神圣意念显发之际捕捉到音乐之奇妙力量，有关音乐之奇妙传闻亦不会凭白而生。[1]

让音乐区别于其他艺术的更重要因素，是古典时代诱发的灵感所具有的性质。在向古代乞灵时，（比如）伊拉斯谟需要去研读他私人收藏的关于古代典籍的手抄本或出版物，帕拉迪奥需要在古罗马废墟中徜徉迈步，而迪费、若斯坎、帕莱斯特里纳却不同，他们从未听过遥远古代的音乐。在温琴佐·加利莱伊1581年在《古今音乐对话》中发表了古希腊的一些音乐片段以前，没有任何人知晓古代音乐听起来如何。因此，就音乐来说，古代的复兴和重新发现主要体现在理论家的著作中，是文物研究的成果，偶尔也作为辩护新观念的参考——格拉里安对调式理论的翻新，维琴蒂诺对变化音的解释，都联系了古代音乐。

不过，对古代事物的痴迷也确实影响到了现实中的音乐。如果没有它，十六世纪中后期对变化音的运用，以及“诗乐融合”这一十六世纪的强势观念（这一观念以多种方式影响到作曲家），都将变得不可想象。甚至表演实践也受到了古代的影响，对此的体现是人文主义者偏好于有简单器乐伴奏的独唱人声，这一实践预示了1600年前后的单声歌曲，由此也模糊了文艺复兴和巴洛克之间的一个久被论及的差异。

也有些人认同“音乐正在获得新生”并没有与古代相联系，这一观念是该时期具有的普遍自信心的组成部分。实际上，某些著述者甚至自豪地认为当代的音乐是没有古代先例的全新发明。正如西博尔德·海登[Sebald Heyden]在发表于1540年的《歌唱艺术》[*De arte canendi*]中所说：“此为新兴艺术，古希腊

1. 转引自 Strunk, *Source Readings*, 14。

人全然不知，然而比之古老艺术而言，其所应得之仰慕赞赏丝毫无逊，除非嫉羡于我辈之创造，不愿授之以荣耀。”[1] 704

总而言之，文艺复兴时期的著述者深信其所在时代的成就（音乐以及其他方面）无与伦比。对此，廷克托里斯在《对位艺术》[*Art of Counterpoint*]（1476）前言中所做的具有“扫荡”效应的直白陈述，甚至显示出他对不久以前的音乐也持轻蔑态度，这大概是十五世纪音乐理论中最著名的一句话：“在饱学之士眼中，问世于四十年前或更早时期之作，绝无一部值得表演。”最新的音乐也是最好的。伴随这一时期走向终结，甚至连同代作曲家也常会被贬称为“古板”[*antichi*]一派。

即使“凡事都有相对性”这一今日信条会促使我们对文艺复兴自视优越的心态置之一笑，我们也无法反驳他们对其自身创意的欣赏。不妨考虑下述问题：在迪费及其同时代人在1420年代继承的三种主要体裁——等节奏型经文歌、单乐章或双乐章弥撒曲、固定为三种形式的世俗歌曲——都没能完好“挺过”十五世纪。追求创意是当时的常态，无论这创意是风格上的（如渗透性模仿）、审美意图上的（如专注于文本表达的第二实践）还是体裁上的（器乐甩掉了它昔日的声乐范型），“创新”是具有根本性和持久性的推动力，以至于我们会质疑究竟有没有某根“音乐纤维”是贯穿存在于那个时期的。确有这样的怀疑者。

否认音乐中的文艺复兴

前文曾引述过两本书，从其标题中可以看到“晚期中世纪／早期现代”这一提法：一本是赖因哈特·施特罗姆[Reinhard Strohm]的《晚期中世纪布鲁日的音乐》[*Music in Late Medieval Bruges*]，其中主要论述十五世纪；另一本是伊恩·芬伦[Iain Fenlon]所编订的论文集《中世纪与现代初期的音乐》[*Music in Medieval and Early Modern Europe*]，其论域不晚于十六世纪末。最后还要提到施特罗姆的名著——《欧洲音乐的起源，1380—1500》[*Rise of European Music, 1380—1500*]，其中将十五世纪单列出来，不再将它与十六世纪联系。对他们来

1. 转引自 Owens, “Music Historiography”, 307—308。

说，涵盖十五、十六世纪的那个被称作“文艺复兴”的单一时期是不存在的。

界标年份的划定

大体上说来，相信存在“文艺复兴”时期这一传统观念的音乐史学家们更关注于这一时期何时开始，而不是何时结束。我们接下来也探讨这个问题。

传统看法

由于廷克托里斯关于“四十年前”的那则声明发表于1470年代，故而他必定相信“音乐中的新纪元”肇始于1430年代，即迪费一代人走向成熟之际。毕竟此时的大陆作曲家已吸收了英国作曲家偏好的三和弦笔法，十四世纪那种步履艰难的节奏让位给了十五世纪那更为流动的节奏风格，而且也出现了定旋律弥撒套曲的第一批曲例。

705

四个世纪以后，廷克托里斯的观点被一部对音乐历史编纂学产生了深刻影响的著作所强化。在奥古斯特·威尔海姆·安布罗斯[August Wilhelm Ambros]发表于1868年的《音乐通史》[*Geschichte der Musik*]第三卷中，这位奥地利音乐史家发表了将从迪费到帕莱斯特里纳的十五、十六世纪视为一个贯通时期的观点。安布罗斯的这一观点虽偶尔也受攻讦，却非常盛行。于是路易斯·洛克伍德[Lewis Lockwood]在《新格罗夫音乐与音乐家辞典》中为“文艺复兴”撰写的精简条目中是以下列文字开篇：

> 在西方音乐史的常规分期之中，该术语笼统指代1430—1600年这段时间。这个时期对应于西方的文化、社会、艺术、科技获得广泛历史发展的所谓“文艺复兴”（约1300—1600）后期，“文艺复兴”是米什莱在写作通史（1855）时创造的一个法文术语。[1]

1. *New Grove*, 15: 736.

另一种看法

另一种看法认为，音乐中的文艺复兴早在十四世纪伴随新艺术[*Ars nova*]的出现就已开始。毕竟，这个世纪见证了等节奏的发展，对常规弥撒乐章进行复调化谱曲的兴趣，复调的固定形式，英国的三和弦笔法，经过了节奏细分的定量记谱法体系[mensuration-prolation]，所有这些都持续到了1430年代甚至更晚的时期。此外，这一看法的拥护者还会辩称：

一、为何要看重廷克托里斯的表述？并不是只有他提出过音乐得以“重新发现”的时期，十六世纪末的斯托克尔[Gaspar Stocker]和扎里诺这两位理论家都认为维拉尔特就是这样一个时期的代表。

二、安布罗斯并不十分熟悉十四世纪的音乐，廷克托里斯也不熟悉，尤其是意大利的音乐风格以及烙印在奇科尼亚和早期迪费身上的那种新精神。如果他熟悉的话，他会把新纪元的肇始时间倒推一百年。

三、如果要把音乐中文艺复兴时期的起点往后挪一个世纪，并虑及意大利的地位，就能使音乐中的文艺复兴在年份和地域上都与文学和视觉艺术中的发展状况相统一。

四、也可以认为，十四、十五、十六世纪构成了音乐史上一个整齐分明的时代——“定量记谱时代”[Age of Mensural Notation]。

用于收尾的幻想

在结尾处，让我们来发挥一下我们的历史想象力。

安托万·比斯努瓦在1492年11月6日去世。那时，他的日常音乐生活（以复调而论）中可能包含着已有四十年曲龄的音乐——那是后期的迪费和已过了早期的若斯坎，他们的音乐都以手抄本形式流传。此外，他所身处的是个单一教会的世界，相信地球是宇宙中心，意大利主要是由意大利人统治的，他要再多活五个月才能听到来自美洲的消息。 706

假设比斯努瓦长眠百年后在1592年醒来，此时他决定对现在的音乐世界图景

做一番考查。他从罗马开始，在那儿他听到了帕莱斯特里纳和维多利亚的弥撒曲（包括一首“武装者”弥撒曲）和经文歌，以及玛伦齐奥那充满绘词法效果的牧歌。然后他北上，歇脚于费拉拉，在此他领教了杰苏阿尔多的变化音笔法，并购买了一篇维琴蒂诺的论文，其中描绘了一个能奏出微分音的仿古键盘乐器。两天后他到了威尼斯，在那里听到了圣马可主教座堂正在隆重上演乔瓦尼·加布里埃利的庆典作品，以及梅鲁洛的康塔塔。晚间，他参与了当地一个“学会”的活动，其音乐资源包括一位技巧高超的琉特琴家和一个维奥尔琴组成的康索尔特小组。在离开威尼斯之前，他还必须要去一趟加尔丹诺的商店购买一些印刷好的分声部唱本。

在穿越阿尔卑斯山之际，比斯努瓦再一次访问了慕尼黑，在此有一位博学的爱乐者以演说般的口吻为他演绎了拉索的一首经文歌。在日内瓦某个加尔文教派的教堂里，他与其他会众一起用法语歌唱了主调性的诗篇。在去往巴黎的途中，他阅读了格拉里安关于十二调式的论述，人们在欢迎他时演唱了一整晚的古风音乐，随后还有一个盛大舞会，当他请求音乐家们为他演奏低步舞曲时，他们礼貌地朝他笑了笑。相隔三天后他听到一首复调安魂弥撒曲建立在同一条圣咏上（是巧合吗？他很好奇）。

最后，他来到了英国，想参加一个天主教会的弥撒仪式，为此他不得不去往私人宅邸中。作为伯德的客人，他听到了王宫的歌手和乐手们共同表演了一首对唱式的赞美歌。临行前他还与托马斯·莫莱有一场谈话，莫莱为他诵读了他即将出版的《音乐实践简易指南》的某些段落：“我们必须提防以休止符来将任何唱词从内部拆开，就像某些蠢学生所犯之错误，譬如某位约翰内斯·邓斯泰布尔（古时一位英国作者），不仅拆散了句子，更以两个长休止符将一个单词从正中间断开。”[1]比斯努瓦的旅程结束了，他返回了已处在“近代初期”的布鲁日，这是他一百年前在“中世纪后期”去世的地方。

对于比斯努瓦听到的音乐，他会作何感想呢？他会觉得有些熟悉、有些惊诧吗？他该如何看待他所读到的论文？他会将十六世纪晚期的音乐世界视为他

1. 转引自R. Alec Harman的版本（New York: Norton, 1973）, p. 291。考虑到曾被马丁·勒弗朗和廷克托里斯誉为开启十五世纪音乐进程的作曲家（之一）邓斯泰布尔，如今被看成了风格粗率的“蠢学生”，这是相当具有讽刺意味的。

自己时代的延续吗？抑或认为这是一个新世纪？反过来说，十六世纪末期的音乐家会觉得自己跟比斯努瓦有什么联系吗？——尤其是彼得罗·阿伦已在1523年把比斯努瓦贬称为“古板”一派、已被海登在1540年代描述为“长久以前”、已被格拉里安在1547年描述为“艺术的幼年时期”之后？

断代分期的问题是一把双刃剑。无论文艺复兴时期有什么贡献，我们都是在凭借自己的诠释性洞见（偏见在所难免，但未必是个坏事）来裁度的。“他的故事”[*history*]——或“她的故事”[*hersotry*]、“他们的故事”[*theirstory*]——其实都无非是“我们的故事”[*ourstory*]。假如把我这本书称作——比方说——“1400—1600年间的西欧高格音乐”[*High-Brow Music in Western Europe, c.1400—c.1600*]，会更好一些吗？ 707

略语表

AcM	*Acta musicologica*
AnMc	*Analecta musicologica*
AnnM	*Annales musicologiques*
BJfhM	*Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*
BMB	*Biblioteca musica bononiensis*
CEKM	*Corpus of Early Keyboard Music*
CMM	*Corpus mensurabilis musicae*
DR	*Dance Research*
DTB	*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*
DTÖ	*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*
EDM	*Das Erbe deutscher Musik*
EECM	*Early English Church Music*
EM	*Early Music*
FMH	*Early Music History*
GSJ	*Galpin Society Journal*
HBSJ	*Historic Brass Society Journal*
Ima	*Instituta e monumenta*
ISM	*Israeli Studies in Musicology*
JAMIS	*Journal of the American Muiscal Instrument Society*
JAMS	*Journal of the American Musicological Society*
JHI	*Journal of the History of Ideas*
JLSA	*Journal of the Lute Society of America*
JM	*Journal of Musicology*
JMT	*Journal of Music Theory*
JRBM	*Journal of Renaissance and Baroque Music*
JRMA	*Journal of Royal Musical Association*
JVGSA	*Journal of the Viola da Gamba Society of America*

LSJ	*Lute Society Journal*
MB	*Musica Britannica*
MD	*Musica disciplina*
MF	*Music Forum*
Mf	*Die Musikforschung*
ML	*Music and Letters*
MMA	*Miscellanea musicologica*
MME	*Monumentos de la música española*
MMR	*Masters and Monuments of the Renaissance*
MMRF	*Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*
MPLSER	*Monumenta polyphoniae liturgicae Sanctae Ecclesiae Romanae*
MQ	*The Musical Quarterly*
MR	*The Music Review*
MRM	*Monuments of Renaissance Music*
MS	*Musica e storia*
MSD	*Musicological Studies and Documents*
MusAn	*Music Analysis*
NAWM	*Norton Anthology of Western Music*
PäMw	*Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke*
PEMI	*Publications of the Early Music Institute*
PMFC	*Polyphonic Music of the Fourteenth Century*
PMLA	*Publications of the Modern Language Association*
PMM	*Plainsong and Medieval Music*
PMMM	*Publications of Mediaeval Music Manuscripts*
PPR	*Performance Practice Review*
PRMA	*Proceedings of the Royal Musical Association*
RBM	*Revue belge de musicologie*
RCM	*Renaissance Church Music*
RdM	*Revue de musiologie*
RIM	*Rivista italiana di musicologia*
RMF	*Renaissance Music in Facsimile*
RQ	*Renaissance Quarterly*
RRMAER	*Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance*
RRMR	*Recent Researches in the Music of the Renaissance*
SMd	*Schweizerishce Musikdenkmäler*
StudiM	*Studi musicali*
TCM	*Tudor Church Music*

TVNM *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*

VfMw *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*

频繁引用的文献：

1. *The Liber Usualis, with Introduction and Rubrics in English,* ed. Benedictines of Solesmes (Tournai and New York: Desclee, 1961).
2. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th ed. ed. Stanley Sadie, 20 vols. (London: Macmillan, 1980)
3. Gustave Resse, *Music in the Renaissance*, rev. ed. (New York: Norton, 1959).
4. Oliver Strunk, ed. *Source Readings in Music History,* rev. ed. Ed. Leo Treitler, vol. 3: The Renaissance, ed. Gary Tomlinson (New York: Norton, 1997).
5. Piero Weiss and Richard Taruskin, eds., *Music in the Western World: A History in Documents* (New York: Schirmer, 1984).

时将出版的文献：

1. *The New Oxford History of Music,* rev. ed. vol. 3 (1400—1520): ed. Reinhard Strohm; vol. 4 (1520—1640): ed. James Haar (Oxford University Press, [年份未查到]).
2. Leeman L. Perkins, *Music in the Age of the Renaissance* (Norton, 1999).

参考文献

第一章 “英国之声”

乐谱版本

如下四个重要版本可供研习本章提到的音乐：*The Old Hall Manuscript, CMM* 46, ed. Andrew Hughes and Margaret Bent (American Institute of Musicology, 1969—1973)；John Dunstable, *Complete Work*s, 2nd rev. ed., *MB* 8, ed. Manfred F. Bukofzer, rev. Margaret Bent, Ian Bent, and Brian Trowell (London: Stainer & Bell, 1970)；Leonel Power, *Complete Works*, *CMM* 50, ed. Charles Hamm (American Institute of Musicology, 1969)；*Medieval Carols*, 2nd ed., *MB* 4, ed. John Stevens (London: Stainer & Bell, 1958)。

通论性研究

关于这一时期的英国音乐，有两本重要著作已成“时下经典”：Frank Ll. Harrison, *Music in Medieval Britain*, 4th ed. (Buren: Knuf, 1980; Ori. 1958)；John Caldwell, *The Oxford History of English Music*, vol. 1: *From the Beginnings to c. 1715* (Oxford: Clarendon Press, 1991)，书末附有一份充实的文献目录。关于教会对音乐的赞助，可参阅Roger Bowers, “Obligation, Agency, and *Laissez-faire*: The Promotion of Polyphonic Composition for the Church in Fifteenth-Century England”, in *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources, and Text*, ed. Iain Fenlon (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 1—19。另可参见David Fallow, “Contenance Angloise: English Influence on Continental Composers of the Fifteenth Century”, *Renaissance Studies* 1 (1987): 189—208,

这篇文献质疑了有关英国音乐影响欧洲大陆音乐的传统观点。

邓斯泰布尔

最佳的导论性读本仍然是Margaret Bent, *Dunstaple* (London: Oxford University Press, 1981)；新的传材信息可见于Andrew Wathey, “Dunstable in France”, *ML* 67 (1986): 1—36; Brian Trowell, “Proportion in the Music of Dunstable”, *PRMA* 50 (1978—1979): 100—141，这篇文献详细探究了邓斯泰布尔音乐作品的结构，并侧重探讨了其中的数字象征含义；另一部深藏洞见的参考文献是Manfred Bukofzer, “John Dunstable: A Quincentenary Report”, *MQ* 40 (1954): 29—49。

鲍尔

基础性读物是Roger Bowers, “Some Observations on the Life and Career of Lionel Power”, *PRMA* 102 (1975—1976): 103—127。

法伯顿和福布尔东

这方面的文献可谓汗牛充栋。Brian Trowell的两篇文献思路清晰，一篇是“Faburden and Fauxbourdon”, *MD* 13 (1959) 43—78，另一篇是“Faburden: New Sources, New Evidence: A Preliminary Survey”, in *Modern Musical Scholarship*, ed. Edward Olleson (Stocksfield: Oriel Press, 1978), 28—78；亦可参见Ernest Trumble, *Fauxbourdon: An Historical Survey*, Musicological Studies 3 (Brooklyn: Institute of Mediaeval Music, 1959)；以及Willem Elders那视角独特的“Guillaume Dufay's Concept of Faux-Bourdon”, *RBM* 43 (1989): 173—195; Andrew Kirkman, “Some Early Fifteenth-Century Fauxbourdons by Dufay and His Contemporaries: A Study in Liturgically Motivated Musical Style”, *TVNM* 40 (1990): 13—35。

其他引用文献

Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400 – 1550, 5 vols., Renaissance Manuscript Studies 1 (American Institute of Musicology, 1979—1988); Rogers Covey-Crump, “Pythagoras at the Forge: Tuning in Early Music”,

in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. Tess Knighton and David Fallows (New York: Schirmer Books, 1992), 317—326。

第二章　历史插图：1414—1418

百年战争

Edouard Perroy, *Hundred Years War*, 2nd ed., trans. W. B. Wells (London: Capricorn, 1965) 虽略显过时，但仍然具有可读性。

康斯坦茨公会

有两部优秀的研究著作：John H. Mundy & Kennerly Woody eds., *The Council of Constance: The Unification of the Church*, Eng trans. Louise Ropes Loomis (New York: Columbia University Press, 1961); Hubert Jedin, *Ecumenical Councils of the Catholic Church* (New York: Herder & Herder, 1960)。此外，Theodore K. Rabb, *Renaissance Lives: Portraits of an Age* (New York: Pantheon, 1993) 中附有简明的"耶安·胡斯小传"。通晓德语的学者可参看Manfred Schuler, "Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414—1418", *AcM* 38 (1966): 150—168，这篇论文是了解康斯坦茨公众期间音乐状况的基础读物。

人文主义

下列四部文献堪称经典：Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought* and *Renaissance Thought II* (New York: Harper & Row, 1961, 1965); Hans Baron, *The Crises of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny* (Princeton: Princeton University Press, 1955); Eugenio Garin, *Italian Humanism: Philosophy and Civic Life in the Renaissance* (New York: Harper & Row, 1965)。

其他引用文献

Nino Pirrotta, *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque* (Cambridge: Harvard University Press, 1984)。

第三章　低地国家

乐谱版本

本章提到的乐曲可见于五部大规模的曲集：Willi Apelp, *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*, 3 vols., *CMM* 53 (1970—1972); Gilbert Reaney, *Early Fifteenth-Cenury Music*, 7 vols., *CMM* 11 (1955—1983); Gordon K. Greene, *French Secular Music*, 5 vols., *PMFC* 18—22 (1981—1989); Kurt von Fischer & F. Alberto Gallo, *Italian Sacred Music*, *PMFC* 12 (1976) 和 *Italian Sacred and Ceremonial Music*, *PMFC* 13 (1987)。奇科尼亚的音乐被收入了 *The Works of Johannes Ciconia*, *PMFC* 24, ed. Margaret Bent & Anne Hallmark (Monaco: L'Oiseau-lyre, 1985)。

通论性读物

就当下而言，关于1380—1420年代法国及低地国家音乐的概论性文献，可参阅下述杰作的相关章节：Reinhard Strohm, *The Rise of European Music: 1380—1500* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993)。亦可参见 Richard Hoppin, *Medieval Music* (New York: Norton, 1978), 470—501。

勃艮第

Craig Wright, *Music at the Court of Burgundy, 1364—1419: A Documentary History*, Musicological Studies 28 (Henryville, Penn: Institute of Mediaeval Music, 1979)，这份文献精妙地论述了勃艮第前两任公爵“勇者菲利普”和“无畏者约翰”在位期间的宫廷音乐，其中对历史和政治背景的交代尤为丰富。

约翰内斯·奇科尼亚

最直接的读物是Bent和Hallmark编订的全集：*The Works of Johannes Ciconia*，其中也汇总了有关奇科尼亚的最新传记材料。其次值得推荐的是：Giuliano Di Bacco & John Nádas, “Verso uno ‘stile internazionale’ della musica nelle cappelle papali cardinalizie durante il Grande Schisma (1378—1417): Il caso di Johannes Ciconia da Liège”, in *Collectanea*, vol 1: *Capellae apostolicae*

sixtinaeque collectanea acta monumenta 3 (Rome: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994), 7—74。对奇科尼亚传记材料的修订始于David Fallows, "Ciconia padre e figlio", *RIM* 11 (1976): 172—177。亦可参见Hallmark, "Some Evidence for French Influence in Northern Italy, c. 1400", *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*, ed. By Stanley Boorman (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 193—225。奇科尼亚也是一位活跃的理论家，他有两篇论文被集译于Oliver B. Ellsworth, *Johannes Ciconia: Nova musica and De proportionibus*, Greek and Latin Music Theory 9 (Lincoln: University of Nebraska Press, 1993)。

音列体系、六声音阶、唱名法

关于这一论题，Sarah Mead写过一篇简明的导论性文章："Aspects of Renaissance Theory", in *A Performer's Guide to Renaissance Music*, Performer's Guides to Early Music 2, ed. Jeffrey T. Kite-Powell (New York: Schirmer, 1994), 289—296。相关的延伸性读物可选择Karol Berger, *Music Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987)。亦可参阅Carl Parrish, "A Renaissance Music Manual for Choirboys", *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. Jan LaRue (New York: Norton, 1966), 649—664。

其他引用文献

Peter Lefferts, "*Subtilitas* in the Tonal Language of 'Fumeux fume'", *EM* 16 (1988): 176—183.

第四章　编订一首尚松：记谱法

记谱法指南

虽然在许多方面已略显过时而且其中的影印谱也有诸多不尽人意之处，但关于该时期记谱法的标准教科书仍然是Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music, 900—1600* (Cambridge: Mediaeval Academy of America, 1953, 5th ed.)。还

有一个更好的影印谱集可供练习使用，参见Heinrich Besseler & Peter Gülke, *Schrifibild der mehrstimmigen Musik*, in Musikgeschichte in Bildern III/5 (Leipzig: VEB Deutscher Verlag, 1973)。

《第戎手稿517号》和《梅隆尚松集》

《第戎手稿》已经有了影印本：Dijon, Bibliothèque Publique, Manuscrit 517, Publications of Mediaeval Musical Manuscripts 12, ed. Dragan Plamenac (Brooklyn: Institute of Mediaeval Music, n.d.)； 至于《梅隆尚松集》，可参看Leeman L. Perkins & Howard Garey, *The Mellon Chansonnier*, 2 vols. (New Haven: Yale University Press, 1979)，在其中一卷以对开页的版式包呈现了它的影印版和现代版本，另一卷则是针对它的细致研究。

第五章　法语世俗歌曲

乐谱版本

迪费的歌曲可见于*Opera omnia*, vol. 6, ed. Heinrich Besseler, *CMM* 1(American Institute of Musicology, 1964), rev. David Fallow (1994)。班舒瓦的歌曲可见于*Die Chansons von Gilles Binchois (1400—1460)*, ed. Wolfgang Rehm, Musikalische Denkmäler 2 (Mainz: B. Schott, 1957)。班舒瓦尚松曲集有了修订版：Kirkman A. & Slavin Dennis ed., *Binchois Studies* (Oxford & New York: Oxford, 2000)。对于迪费、班舒瓦那些出生于列日的同时代人（包括Hugo de Lantins）的尚松曲例，可见于Charles van den Borren, ed. *Pièces polyphoniques profanes de provenance liègoise* (*XV*^e^ siècle), Flores musicales belgicae 1 (Brussels: Editions de la librarie encyclopedique, 1950)。

迪费的尚松

关于迪费的尚松及其他作品，最好的基础性读物是David Fallows, ed. *Dufay* (London: J. M. Dent, 1982)； 亦可参考Fallows, *Songs of Guillaume Dufay*, *MSD* 47 (American Institute of Musicology, 1994), 其中包含有他对*Opera omnia*, vol. 6修订过程的评注；Charles Hamm, *A Chronology of the Works of Guillaume Dufay*

Based on a Study of Mensural Practice (Princeton: Princeton University Press, 1964)通篇贯穿着对创作年份问题的考量，是一部音乐学经典著作。有关尚松音乐中音调连贯性[调性聚合力]问题的详细论述，可参考Leo Treitler, "Tone System in the Secular Works of Dufay", *JAMS* 18 (1965): 131—169；关于诗乐关系（以及本章中对《别兮所爱》的分析）可参看如下一篇富有开拓性的论文：Don Randel, "Dufay the Reader", *Studies in the History of Music*, vol. 1: Music and Language (New York: Broude Bros., 1983), 37—38；也可参看"Music and Poetry, History and Criticism: Reading the Fifteen-Century Chanson", in *Essays in Musicology: A Tribute to Alvin Johnson*, ed. Lewis Lockwood & Edward Rosener (Philadelphia: American Musicological Society, 1990), 52—74。

班舒瓦的尚松

Walter H. Kemp, *Burgundian Court Song in the Time of Binchois: The Anonymous Chansons of El Escorial, MS V. III*. 24 (Oxford: Clarendon Press, 1990)最为全面地探讨了班舒瓦世俗音乐作品的风格；关于歌曲中诗乐的平衡关系，可参看Dennis Slavin, "Some Distinctive Features of Songs by Binchois: Cadential Voice Leading and the Articulation of Form", *JM* 10 (1992): 342—361；还应留意 由Dennis Slavin & Andrew Kirman, ed. *Proceedings of the First International Binchois Conference*, 将由牛津大学出版社出版，其中收录了1995.10.30—11.1举办于纽约市立大学的那次会议的发言稿。

法语世俗歌曲的诗歌文本

Leeman L. Perkins & Howard Garey, *Mellon Chansonnier* (New Haven: Yale University Press, 1979), vol. 2，其中对三种"固定形式"的主题、韵律、语言、拼写、发音和结构等问题都做了精要的概括。亦可参见Howard Mayer Brownm, *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent: Florence, Bibliteca Nazionale Centrade, MS Banco Rari 229, MRM 7* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), chapter ix。有关女性诗人的心声，可参考Paula Higgins, "Parisian Nobles, a Scottish Princess, and the Woman's Voice in Late Medieval

Song" , *EMH* 10 (1991): 145—200， 以 及"The 'Other Minervas' : Creative Women at the Court of Margaret of Scotland" , in Kimberly Marshall, *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions* (Boston: Northeastern University Press, 1993), 169—185。 还 可 参 看Brown, "Women Singers and Women's Songs in Fifteenth-Century Italy" , in Jane Bowers & Judith Tick, *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150—1950* (Urbana: University of Illinois Press, 1986)。通晓法语的读者也可参考Paul Zumthor, *Le masque et la lumière: La poétique des grands rhetoriqueurs* (Paris: Editions du Seuil, 1978)。关于诗歌背后的社交环境，可参阅Johan Huizinga的经典著作*The Waning of the Middle Ages* (New York: Dou bleday, 1954, 原版1919)。

表演实践

关于这一论题的研究文献令人振奋，并时不时会伴随精彩的争议。或许最不受争议的导论性著作当推Fallows, "Secular Polyphony in the Fifteenth Century" , in *Performance Practice: Music Before 1600*, ed. Howard Mayer Brown & Stanley Saide (New York: Norton, 1989), 201—221。有关无伴奏演唱表演观的争论，可参考Christopher Page, "Machaut's Paupil' Deschamps on the Performance: Voices or Instruments in the 14th- Century Chanson" , *EM* 5 (1977): 484—491， 以 及 "The Performance of Songs in Late Medieval France" , *EM* 10 (1982): 441—450， 还 有 "The English *a cappella* Heresy" , in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. Tess Knighton & David Fallows (New York: Schirmer, 1992), 23—29；另可参看Slavin, "In Support of 'Heresy' : Evidence for the *a cappella* Performance of Early Fifteenth-Century Songs" , *EM* 19 (1990): 178—190。有关"无伴奏演唱表演说"的争论，可参考Brown对1985年出版的一张唱片的评论，唱片题为*Courtly Songs of the Later Fiftennth Century*，其中的音乐由Christopher Page指挥 (Hyperion A66194), 这篇评论可见于*EM* 15 (1987): 277—279；还可参考他的另一篇文章（其中仿佛预示了随后爆发的论战）: "Instruments and Voices in the Fifteenth Century Chanson" , in *Current Thought in Musicology*, ed. J. W. Grubb (Austin: University of Texas Press, 1978), 89—137。

另 可 参 阅Louise Litterick, “Performing Franco-Netherlandish Secular Music”, *EM* 8 (1980): 474—485; Craig Wright, “Voices and Instruments in the Art Music of Northern France during the 15th Century : A Conspectus”, in *Report of the Twelfth Congress, Berkeley 1977. International Musicological Society*, ed. Daniel Heartz & Bonnie Wade (Kassel: Bärenreiter, 1980), 643—649。

其他引用文献

Charles de la Roncière, “Tuscan Notables on the Eve of the Renaissance”, in *A History of Private Life*, vol. 2: *Revelations of the Medieval World*, ed. Georges Duby, trans. Arthur Goldhammer (Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1988); Jenne Marix, *Historie de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sour la règne de Philippe le Bon (1420—1467)*, Sammlung Musikwissenschaftlichter Abbhandlungen 28 (Strasbourg: Heitz, 1939); 以及trans. & ed. Clement Miller, *Nicolaus Burtius: Musices opusulum, MSD* 37 (American Institute of Musicology, 1983)。

第六章　历史插图：1424—1428

维多里诺·达·费尔特里和人文主义教育

关于意大利人文主义思想对音乐的影响这一论题，最伟大的著作是Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven: Yale University Press, 1986)。关于韦尔杰里奥（尤其是涉及音乐）的著作，可参看William F. Prizer, “Musical Learning in Quattro-cento Mantua”,这是他即将出版的*Music in Renaissance Mantua* (Oxford University Press)的其中一章[此书的出版信息未查到，只查到：*Music at the Court of Mantua, 1450—1540* (Ashgate Publishing Limited, 2009)]。

日常生活

有关此时日常生活的方方面面，可参看如下有两部精彩著作：Philippe Ariès & Georges Duby, ed. *A History of Private Life*, vol. 2: *Revelations of the Medieval World*, trans. Arthur Goldhammer (Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1988);　以

及Fernand Braudel, *Civilization and Capitalism, 15th—18th Century*, vol. 1: *The Structures of Everyday Life: The Limits of the Possible*, trans. Sian Reynolds (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992； 原版1979年)。还可参考Timothy B. Husband & Jane Hayward, ed. *The Secular Spirit: Life and Art at the End of the Middle Ages* (New York: Dutton, 1975)。也关注日常生活但只聚焦于意大利的著作有：John Gage, *Life in Italy at the Time of the Medici* (New York: Capricorn, 1970)；关于1427年佛罗伦萨的税收，可见于David Herlihy & Christiane Klapisch-Zuber, *The Tuscans and Their Families: A Study of the Florentine Gatasto of 1427* (New Haven: Yale University Press, 1985)。

修道院的音乐

关于修道院修女所作的音乐，可参看Anne Bagnall Yardley, "Ful weel she soong the service dyvyne'：The Cloistered Musician in the Middle Ages", in *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150—1950*, ed. Jane Bowers & Judith Tick (Urbana: University of Illinois Press, 1986), 15—38； 以及Craig A. Monson, *Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Italian Convent* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995)，以及下列一些论文——尤其是H. Colin Slim, Patrick Macey, Robert Kendrick, Monson的论文，收录于Monson, ed. *The Crannied Wall: Woman, Religion, and the Arts in Early Modern Europe* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992)。

马萨乔

Luciano Berti, *Masaccio* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1967)中有对马萨乔的全面论述；有关马萨乔为卡尔米内圣母大殿内的布兰卡契礼拜堂所绘的壁画，可参看*Masaccio: Cappella Brancacci – Chiesa di S. Maria del Carmine in Firenze* (Milan: Amilcare Pizzi, n.d.)，以及Andrew Ladis, ed. *The Brancacci Chapel* (New York: Braziller, 1993)。Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, 2nd ed. (Oxford: Oxford University Press, 1988)是一部论述如何以十五世纪

的眼光来看待十五世纪艺术的精彩著作。

范·艾克

关于根特祭坛画，可参考Valentin Denis, *Jan v an Eyke: The Adoration of the Mystic Lamb* (Milan: Arti grafiche Ricordi and Belgian National Commission for UNESCO, 1964)，这些画作已经有了精美的复制品，包括一个折叠机关，可同时看到双翼闭合与展开时的图景。

其他引用文献

Philippe Contamine, "Peasant Hearth to Papal Palace: The Fourteenth and Fifteenth Centuries", in Philippe Ariès & Georges Duby, ed. *A History of Private Life*, vol. 2: *Revelations of the Medieval World*, Eng trans. Arthur Goldhammer (Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1988), 425—505；以及Allan W. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985)。

第七章　经文歌的新旧传统

乐谱版本

迪费的经文歌可见于Heinrich Besseler, ed. *Opera omnia* (1966), vol. 1；也可见于一个更早的（未被续完的）版本 (1947—1949) , vol. 2，该版本在Guillaume de Van[真名为William Carrolle Devan]的领导下编订，也值得参考。Chales van den Borren, *Polyphonia sacra: A Continental Miscellany of the Fifteenth Century* (London: Plainsong & Medieval Society, 1962)中荟萃了迪费同时代人的经文歌。

迪费的生平

关于迪费生平的最详尽的描述可见于David Fallow, *Dufay* (London: Dent, 1982)。本书以及其他出版于1975年以后的书都在很大程度上参阅了如下一篇富有开创性的研究成果：Craig Wright, "Dufay at Cambrai: Discoveries and Revisions", *JAMS* 28 (1975): 175—229。Alejandro Enrique Planchart, "Guillaume Du Fay's Benefices and His Relationship to the Court of Burgundy", *EMH* 8

(1988): 117—172是对Fallow和Wright著作的补充。关于迪费和费拉拉宫廷的关系，可参考Lewis Lockwood, “Dufay and Ferrara”, in *Papers Read at the Dufay Quincentenary Conference, Brooklyn College, December 6—7, 1974*, ed. Allan W. Atlas (Brooklyn: Brooklyn College, 1976), 1—25； 以及Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara, 1400—1505*(Cambridge: Harvard University Press, 1985)。最后还须鸣谢Heinrich Besseler于1950—1960年代在迪费研究方面做出的巨大贡献（参看文献目录中提到的Fallows, *Dufay*）。

迪费的经文歌

Fallows, *Dufay*可作为基础性读物。关于《近日玫瑰开放》这首经文歌（以及文中所讨论的象征性涵义），可参考Wright, “*Dufay's Nuper rosarum flores*, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin”, *JAMS* 47 (1994): 395—439, 此文如今已取代了Charles W. Warren, “Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet”, *MQ* 59 (1973): 92—105。还可参阅Patricia Carpenter, “Tonal Coherence in a Motet of Dufay”, *JMT* 17 (1973): 2—65。若对迪费的其他个别经文歌感兴趣，可参阅Ernest Trumble, “Autobiographical Implications in Dufay's Song-Motet ‘Juvenis qui puellam’”, *RBM* 42 (1988): 31—82; Margaret V. Sandresky, “The Golden Section in Three Byzantine Motets of Dufay”, *JMT* 25 (1981): 291—306; Willem Elders, “Humanism and Early-Renaissance Music: A Study of the Ceremonial Music by Ciconia and Dufay”, *TVNM* 27 (1997): 65—101； 以及Samuel E. Brown Jr., “New Evidence of Isomelic Design in Dufay's Isorhythmic Motets”, *JAMS* 10 (1957): 7—13。

调式与十五世纪早期的复调

关于这一论题的基础性读物是Harlod S. Powers, “Mode”, in *New Grove*, 12: 376—404，以及Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, Eng trans Ellen S. Beebe (New York: Broude Bros., 1988; 原版1974); Liane Curtis, “Mode”中也有对这个问题的简明扼要的讨论，in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. Tess Knighton & David Fallow (New York: Schirmer, 1992), 255—264。

有关迪费音乐中的调式问题，可参阅Leo Treitler, “Tone System in the Secular Works of Dufay”, *JAMS* 28 (1965): 131—169；William Peter Mahrt, “Guillaume Dufay's Chansons in the Phrygian Mode”, *Studies in Music from the University of Western Ontario* 5 (1980): 81—98；以及上文所列Patricia Carpenter的文章。

数字象征涵义

Vincent F. Hopper, *Medieval Number Symbolism: Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression* (New York: Columbia University Press, 1938)是一部常被征引的经典文献。亦可参见Russell A. Peck, “Public Dreams and Private Myths: Perspectives in Middle English Literature”, *PMLA* 90 (1975): 461—468。关于音乐中的数字象征主义，可参阅Willem Elders, *Symbolic Scores: Studies in the Music of Renaissance*, in Symbola et emblematica 5 (Leiden: Brill, 1994)；通晓德语的读者可参阅Elders, *Studien zur Symbolik in der Musik der der alten Niederländer* (Bilthoven: Creyghton, 1968)。

分析方法

关于以“现代”方法来分析“古代”音乐的这种对立观念，可参阅Peter Schubert, “Authentic Analysis”, *JM* 12 (1994): 3—18。

其他引用文献

Johannes Tinctoris, *Terminorum musical diffinitorium*, trans. Carl Parrish (New York: Norton, 1963)。

第八章　文档中的史料：薪俸明细与财产清单

关于档案

如果想对世界上最大的档案组织机构有一个概览性的了解，可参看Leonard E. Boyle, *A Survey of the Vatican Archives and Its Medieval Holdings* (Toronto: Toronto University Press, 1972)。关于法国音乐方面的档案研究，可参看Francois Lesure, “Archival Research: Necessity and Opportunity”, in *Perspectives in*

Musicology, ed. Barry S. Brook, Sherman Van Solkema & Edward O. E. Downes (New York: Norton, 1972), 56—79。

古文字学

有许多手册可以帮助学习者在古文字学的错综问题中找到方向，最好的读物是Bernhard Bischoff, *Latin Palaeography: Antiquity and the Middle Ages*, trans. Dáibhí ó Crónín & David Ganz (Cambridge: Cambridge University Press, 1989; 原版1979)；Adriano Cappelli, Dizionario di abbreviature latine ed italiane, 6th ed. (Milan: Hoepli, 1976)最能引领我们进入抄写员的缩略语世界。

日期和货币

在日期、货币和历法体系这些领域出现的许多问题，都可参考Cappelli, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo*, 3rd ed. (Milan: Hoepli, 1969)，阅读此书并不需要十分精通意大利语。关于不同货币之间的汇率计算问题，较好的导读性著作是Peter Spufford, Sarah Tolley & Wendy Wilkinson, *Handbook of Medieval Exchange*, Guides and Handbooks 13 (London: Royal History Society, 1986)。

行动中的档案学家

关于档案研究有一本非常实用的论文集，即Barbara Haggh (etc.), *Musicology and Archival Research*, Archives et bibliothéques de Belgique 46 (Brussels: Archives gènèrals du Royaume, 1995)。

其他引用文献

Craig Wright, “Dufay at Cambrai: Discoveries and Revisions”, *JAMS* 28 (1975): 175—229。

第九章　弥撒套曲和晚祷音乐

乐谱版本

迪费为弥撒和日课而写的音乐（包括被判定为伪作的《头颅弥撒曲》）散见

于*Opera omnia, CMM* 1, ed. Heinrich Besseler (American Institute of Musicology, 1951—1956), vols. 2—5。关于被归入迪费名下的专用弥撒套曲，可参阅 Laurence Feininger, ed. *MPLSER*, ser. II, vol. 1 (Rome, 1947)。班舒瓦的代表性宗教音乐可见于Philip Kaye, ed.*The Sacred Music of Gilles Binchois* (Oxford: Oxford University Press, 1992)；关于这个版本的评论意见，可阅读Andrew Kirkman & Philip Weller, "Binchois's Texts" , *MLL* 77 (1996): 566—596。邓斯泰布尔名下的所有弥撒曲均可见于*Complete Works*, ed. Manfred R. Bukofzer, *MB* 8, 2nd rev. ed. ed. Margaret Bent, Ian Bent & Brian Trowell (London: Stainer & Bell, 1970)。关于鲍尔的《救主之母弥撒曲》，最容易找到的版本是Antico Church Music, *RCM* 1, ed. Gareth Curtis (Newton Abbot: Antico Editions, 1982)。有一组英国弥撒曲被编入了*Fifteenth-Century Liturgical Music II: Four Anonymous Masses, EFCM* 22, ed. Margaret Bent (London: Stainer & Bell, 1979)；至于早期双乐章弥撒曲和弥撒套曲的精选文本，可参阅Charles van den Borren, ed. *Polyphonia sacra: A Continental Miscellany of the Fifteenth Century* (London: Plainsong & Medieval Music Society, 1962)。

早期的双乐章弥撒曲和弥撒套曲

优秀的基础性读物仍是如下一篇经典论文：Manfred F. Bukofzer, "*Caput*: A Liturgico-Musical Study" , in *Studies in Medieval and Renaissance Music* (New York: Norton, 1950), 217—310；关于双乐章组合中的技法问题，可参阅Charles Hamm, "The Reson Mass" , *JAMS* 18 (1965): 5—21，以及Philip Gossett, "Techniques of Unification in Early Music Cyclic Masses and Mass Pairs" , *JAMS* 19 (1966): 205—231；关于早期英国弥撒曲的结构问题，可参阅Gareth Curtis, ed. "Musical Design and the Rise of the Cyclic Mass" , in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. Tess Knighton & David Fallows (New York: Schimer, 1992), 154—164；关于定旋律的象征含义，可参阅Geoffrey Chew, "The Early Cyclic Mass as an Expression of Royal and Papal Supremacy" , *ML* 53 (1972): 254—269。

迪费的弥撒曲

最全面的概述性读物是David Fallows, *Dufay* (London: Dent, 1982), chapters 13—15; Alejandro Enrique Planchart还写过几篇更重要的文章:“Guillaume Dufay's Masses: Notes and Revisions”, *MQ* 58 (1972): 1—23;“Guillaume Dufay's Masses: A View of the Manuscript Tradition”, *Papers Read at the Dufay Quincentenary Conference*, ed. AllanW. Atlas (Brooklyn: Brooklyn College, 1976), 26—60; 以及“Fifteenth-Century Masses: Notes on Chronology and Performance”, *StudiM* 10 (1981): 3—29。《脸色苍白弥撒曲》在Thomas Brothers, “Vestiges of the Isorhythmic Tradition in Mass and Motet, ca. 1450—1475”一文中有被讨论，*JAMS* 44 (1991): 1—56；针对《武装者弥撒曲》的研究，可参看Leo Treitler的文章“Dufay the Progressive”, in *Dufay Quincentenary Conference*, 115—127；针对《致敬天国圣母弥撒曲》的论述，可参阅Rob C. Wegman, “*Miserere supplicanti Dufay*: The Creation and Transmission of Guillaume Dufay's *Missa Ave regina celorum*”, 以及Planchart, “Notes on Guillaume Dufay's Last Works”，两篇文章都载于*JM* 13 (1995)，pp. 18—54; 55—72。

表演实践

关于这一论题的简明性导读著作是Christopher A. Reynolds, “Sacred Polyphony”, in *Performance Practice: Music Before 1600*, ed. Howard Mayer Brown & Stanley Saide (New York: Norton, 1989), 185—200。关于无伴奏演唱表演传统的图像学证据，可参阅James W. McKinnon的两篇文章:“Representation of the Mass in Medieval and Renaissance Art”, *JAMS* 31 (1978): 21—52; “Fifteen-Century Northern Book Painting and the a *cappella* Question: An Essay in Iconographical Method”, in *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*, ed. Stanley Boorman (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 1—17。Planchart, “Parts with Words and without Words: The Evidence for Multiple Texts in Fifteen-Century Masses”一文里讨论了复合文本这一问题，in *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*, 227—251；亦可参见Gareth Curtis,

"Brussels, Biliothèque Royal MS 5557, and the Texting of Dufay's *Ecce ancilla Domini* and *Ave regina celorum* Masses", *AcM* 51 (1979): 73—86。关于康布雷教堂的表演实践，可参阅Craig Wright, "Performance Practices at the Cathedral of Cambrai"一文, *MQ* 64 (1978): 295—328；亦可参见第二十二章和第三十七章的文献注释中的"performance practice"部分。

第十章　历史插图：1453—1454

君士坦丁堡的陷落

针对这一事件的经典叙述可参阅Steven Runciman's *Fall of Constantinople, 1453* (Cambridge: Cambridge University Press, 1965)；亦可参阅Myron P. Gilmore, *The World of Humanism, 1453—1517*, Chapter 1, The Rise of Modern Europe 2 (New York: Harper & Row, 1962; 原版1952)。关于这一事件对奴隶市场的影响，可 阅 读Iris Origo, "The Domestic Enemy: The Eastern Slaves in Tuscany in the Fourteenth and Fifteenth Centuries", *Speculum* 30 (1955): 321—366。

古腾堡与印刷术

关于早期印刷术的简明式导读，可参阅S. H. Steinberg, *Five Hundred Years of Printing*, rev. Ed. (New Castle, Del.: Oak Knoll Press, 1996)；亦可参见本书第二十九章的参考文献注释。

《洛蒂和约》与外交术

关于近代外交体系之起源的经典著作是Garrett Mattingly, *Renaissance Diplomacy* (Boston: Houghton Mifflin, 1955)。

其他引用文献

Frank D'Accone, "The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century", *JAMS* 14 (1961): 307—358。

第十一章 弥撒曲和经文歌中的抽象化趋势

乐谱版本

比斯努瓦：其弥撒曲和经文歌可见于*Collected Works*, parts 2—3, in *The Latin-Texted Works*, ed. Richard Taruskin, *MMR* 5/2—3 (New York: The Broude Trust, 1990)。卡朗：*P. Caron: Les Oeuvres complètes*, 2 vols., ed. James Thompson (Brooklyn: Institute of Mediaeval Music, 1971—1976)。奥克冈：*Collected Works*, vols. 1—2 (弥撒曲), 2nd ed., ed. Dragan Plamenac, vol. 3 (经文歌), ed. Richatrd Wexler (New York: American Musicological Society, 1966, 1992)；还有一套十二册封的新版弥撒曲：*Johannes Ockeghem: Masses and Mass Sections*, ed. Jaap van Benthem (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1994—2005)；至于*Missa Cuiusvis toni*以全部调式展现的版本，可参见George Houle, ed., *Ockeghem's "Missa Cuiusvis toni" in Its Original Notation and Edited in All the Modes* (Bloomington: University of Indiana Press, 1992)。雷吉斯：*Opera omnia, CMM* 9, ed. Charles Lindenburg (American Institute of Musicology, 1956)。廷克托里斯：*Opera omnia, CMM* 18, ed. William Melin (American Institute of Musicology, 1976)。万瑟奈：*The Collected Works of Vincent, RRMMAER* 9—10, ed. Bertran E. Davis (Madison: A-R Editions, 1978)。

通论性著作

关于这一时期，最佳的基础性读物当推Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380 — 1500* (Cambridge University Press, 1993), part IV, chapter 2，其间所论尤其翔实；关于定旋律的处理方式，可参阅Edgar H. Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet, 1420—1520* (Berkeley and Los Angels: University of California Press, 1963)；对于经文歌，通晓德文者应参考Wolfgang Stephan, *Die burgundisch-niederländische Motette zur Zeit Ockeghems* (Kassel: Bärenreiter, 1937, reprint 1973)，此书至今仍不失为关于1450—1480年代音乐风格的最佳通论性著作；另可参考Dolores Pesce, *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance* (London: Oxford University Press, 1996)。关于弥撒曲，另有三篇各具针对性的研究论文，分别是：J. Peter Burkholder, "Johannes

Martini and the Imitation Mass of the Late Fifteenth Century", *JAMS* 38 (1985): 470—523；对此的必要补充Leeman L. Perkins & Reinhard Strohm与这位作者的商榷，以及作者本人的回应，发表于*JAMS* 40 (1987): 130—139, 576—578；Christopher A. Reynolds, "Counterpoint of Allusion in Fifteenth-Century Masses", *JAMS* 45 (1992): 228—260，体现了较为包容的姿态；Rob C. Wegman, "Petrus de Domarto's *Missa Spiritus alms* and the Early History of the Four-Voice Mass in the Fifteenth Century", *EMH* 10 (1990): 235—303。

奥克冈

关于这位作曲家，在任何语种内都尚不曾有全面性的研究。或可弥补这一缺 憾 的 是*Proceedings of the Colloque Ockeghem* (Tours, February 3—8, 1997), ed. Philippe Vendrix。关于奥克冈传记的基础性读物是Martin Picker, *Johannes Ockeghem and Jacob Obrecht: A Guide to Research* (New York: Garland, 1988)；关于奥克冈音乐风格的论述，可参阅Manfred F. Bukofzer的论文"*Caput*: A Liturgico-Musical Study", in *Studies in Medieval and Renaissance Music* (New York: Norton, 1959), 217—310；针对奥克冈弥撒曲和经文歌的两项最为详尽的研究都是德语文献：一篇是Marianna Henze, *Studien zu den Messenkompositionen Johannes Ockeghems*, Berliner Studien zur Musikwissenschaft 12 (Berlin: Merseburger, 1968)，另一篇是Andrea Lindmayi, *Quellenstudien zu den Motetten von Johannes Ockeghem* (Laaber: Laaber Verlag, 1990)，此书主要探讨奥克冈经文歌的传播问题。关于奥克冈对"qui tollis peccata mundi"[消除世间罪恶者]这句歌词的谱曲有一个非常有趣的研究，参见Clements Goldberg, "Text, Music, and Liturgy in Johannes Ockeghem's Masses", *Musicadisciplina* 44 (1990): 185—231；奥克冈与法国宫廷的关系，在Leeman L. Perkins, "Musical Patronage at the Royal Court of France under Charles VII and Louis XI (1422 — 1483)"中得到了论述，in *JAMS* 37 (1984): 507—566。此外，Lawrence F. Bernstein有关奥克冈音乐接受状况的研究也值得参阅。

关于这位作曲家的基础性读物包括：Paula Higgins, *Antoine Busnoys: Methods, Meaning, and Context in Late Medieval Music* (Oxford: Clarendon Press,

1997)，写作本书的基础是1992年在美国圣母大学[Notre Dame University]召开的一次会议；“*In hydraulis* Revisited: New Light on the Career of Antoine Busnois”，*JAMS* 39 (1986): 36—86； 以 及*Parents and Preceptors: Authority, Lineage, and the Conception of the Composer in Early Modern Europe* (Oxford: Oxford University Press, 待出[出版信息未查到])。在*Collected Works*, parts 2 — 3中还有一些针对于弥撒曲和经文歌的启发性论述：*The Latin-Texted Works*；另外，Sparks's “Motets of Antoine Busnois”, *JAMS* 6 (1953): 216 — 226虽略显过时，却较为简明。

基于“武装者”曲调的创作传统

这方面的重要著作有：Judith Cohen, *Six Anonymous “L'homme armé” Masses in Naples, Biblioteca Nazionale, MS VI E* 40, *MSD* 21 (American Institute of Musicology, 1981)，以及她的另一部收录于*CMM* 85 (American Institute of Musicology, 1981) 的标题相近的弥撒曲集；Lewis Lockwood, “Aspects of the *L'homme armé* Tradition”，*PRMA* 100 (1973—1974): 97—122；Lewis Leeman L. Perkins, “The *L'homme armé* Masses of Busnoys and Okeghem”，*JM* 3 (1984): 363—396；Richard Taruskin, “Antoine Busnoys and the *L'homme armé* Tradition”，*JAMS* 39 (1986): 255—293 (此文对比斯努瓦的角色描述或有夸大)，以及由此文引发、出自Barbara Haggh, Don Giller, David Fallow, Taruskin之手的商榷-回应文章：*JAMS* 40 (1987): 139—153 (Taruskin的许多辩论性意见后来在*Complete Works*中得以重申；Michael P. Long, “*'Arma vurynqye cano'*: Echoes of a Golden Age”，in *Antoine Busnoys* (文献信息同上)；Don Giller尝试在“The Naples *L'homme armé* Masses and Caron: A Study in Musical Relationships”，*CMC* 32 (1981): 2—28中将这些佚名所作的弥撒曲作者判定为卡朗（但信服力不够）。

模仿观

关于这个问题的对立性意见，可参阅Howard Mayer Brown, “Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance”，*JAMS* 35 (1982): 1— 48 (这位作者持赞成意见)；以及Honey Meconi, “Does

Imitatio Exist?" , *JM* 12 (1994): 152—178 (这位作者持反对意见); 亦可参阅 Rob C. Wegman, "Another 'Imitation' of Busnoy's Missa *L'homme armé* - and Some Observations on Imitatio in Renaissance Music" , *JRMA* 114 (1989): 189—202。若想了解音乐界以外对这个问题的看法，可参阅G. W. Pigman, "Versions of Imitation in the Renaissance" , *RQ* 33 (1980): 1—32。

《特伦托抄本》和《希吉手稿》

Guido Adler & Oswald Koller ed., *Sechs Trienter Codices, DTÖ* 14 — 15 (Vienna: Österreichischer Bundesverlag, 1900; reprint, 1959—1970) 为该抄本中的第87—92号手稿制作了主题索引。这篇文献中还附有一个作品选集，不仅如此，在*DTÖ:* 22 (1904), 38(1912), 53(1920), 61(1924), 76(1933)各卷中也都各自包含了一个作品选集。还有一部极为有用的论文集（多数篇什以英语写成）: Nino Perrotta and Danilo Curry, eds., *I cidici Musical trentino a cento anni dalla loro riscoperta* (Trent: Museo Provinciale d'Arte, 1986)。如果想借助实例来了解关于纸本和笔迹的研究如何帮助判别手稿的来源，可参阅Peter Wright, "The Compilation of Trent 87_1 and 92_2" , *EMH* 2(1982): 237—271, "On the Origins of Trent 87_1 and 92_2" , *EMH* 6(1986): 245—270, 以及 "Paper Evidence and the Dating of Trent 91" , *M&L* 76 (1995): 487—508;《特伦托抄本》的全部手稿均已收录在了一份不太可靠的影印版本中，即*Codex Tridentinus 87—93* (Rome: Vivarelli & Gullià, 1970)。《希吉手稿》的经典研究文本是Herbert Kellman, "The Origins of the Chigi Codex: The Date, Provenance, and Ownership of Rome, Biblioteca Vatican Chigiana, C VIII 234" , *JAMS* 11 (1958): 6—19;《希吉手稿》的全套影音本是*Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Chigi C VIII 234*, 其引言由Kellman撰写，*RMF* 22 (New York: Carland, 1987)。

其他引用文献

Pamela F. Starr, "Rome as the Centre of the Universe: Papal Grace and Music Patronage" , *EMH* 11 (1992): 223—262; Alex Preminger, ed., *Princeton Encyclopedia of Poetry and Politics* (Princeton: Princeton University Press, 1965)。

第十三章　音乐赞助制

关于艺术赞助制度的通论性文献

关于视觉艺术、文学、政治（但不涉及音乐）领域的赞助制度，有两本不错的论文集：一本是*Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy* (Oxford: Clarendon Press, 1987), ed. F. W. Kent & Patricia Simons，另一本是*Patronage in the Renaissance* (Princeton: Princeton University Press, 1981), ed. Guy Fitch Lytle & Stephen Orgel。在视觉艺术领域中，关于艺术家与艺术赞助人关系这一论题，最优秀的著作是Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Art* (Oxford: Clarendon Press, 1972)；关于艺术家与赞助人[译者按：原文为"contracts between artists and painters",其中的*painters*疑为patrons之误]所签的合同，可参阅David Chambers, *Patrons and Artists in the Italian Renaissance* (Columbia: University of South Carolina Press, 1971)。在音乐方面，有两篇以传统音乐学方式（主要是档案方式）考察赞助制的论文，分别是：Allan W. Atlas, "Courtly Patronage in the Fifteenth Century: Some Questions", in *Atti del XIV Congresso della Società International di Musicologia*, ed. Angelo Pompilio (Turin: EDT, 1990), 3:123—130；以及Howard Mayer Brown, "Recent Research in the Renaissance: Criticism and Patronage", *RQ* 40 (1987): 1—10。

音乐赞助制的概览式研究

有两篇珍贵文献值得推荐，一篇是Frank A. D'Accone, "The Performance of Sacred Music in Italy during Josquin's Time, ca. 1475—1525", *in Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference, 21—25 June 1971, ed.* Edward E. Lowinsky & Bonnie J. Blackburn (London: Oxford University Press, 1976), 601—618；另一篇是David Fallows, "Performing Ensembles in Josquin's Sacred Music", *TVNM* 35 (1985): 32—66。

世俗宫廷音乐

阿拉贡宫廷（西班牙）：Maria Carmen Gómez Muntané, *La Música en la*

Casa Real Catalano-Aragonesa Durante los Años 1336—1442 (Barcelona: Bosch, 1977)。勃艮第宫廷：Craig Wright, *Music at the Court of Burgundy, 1364—1419: A Documentary History*, Musicological Studies 28 (Henrywille, Penn.: Institute of Mediaeval Music, 1979)；Jeanne Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420—1467)*(Strasbourg: Heitz, 1939)；David Fallows, "Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony, 1400—1474", in *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, ed. Stanley Boorman (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 109—159；Martin Picker, "The Habsburg Courts in the Netherlands and Austria, 1477—1530", in *The Renaissance*, ed. Stanley Sadie & Iain Fenlon (London: Macmillan, 1989), 216—242。费拉拉宫廷：Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara, 1400—1505* (Cambridge: Harvard University Press, 1984)，以及他的单篇论文"Strategies of Music Patronage in the Fifteenth Century: The *Cappella* of Ercole I d'Este", in *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources, and Texts*, ed. Iain Fenlon (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 227—248。法国王廷：Leeman L. Perkins, "Musical Patronage at the Royal Court of France under Charles VII and Louis XI (1422—1483)", *JAMS* 37 (1984): 507—566。米兰宫廷：Evelyn S. Welch, "Sight, Sound, and Ceremony in the Chapel of Galeazzo Maria Sforza", *EMH* 12 (1993): 151—190；William F. Prizer, "Music at the Court of the Sforza: The Birth and Death of a Musical Center", *MD* 43 (1989): 141—193；Patrick Macey, "Galezzo Maria Sforza and Musical Patronage in Milan: Compère, Weerbeke, and Josquin", *EMH* 15 (1996): 147—212；Paul A. Merkley, "Patronage and Clientage in Galeazzo's Court", *MS* 4 (1996): 121—154。那不勒斯宫廷：Allan W. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985)。萨瓦宫廷：Marie-Thérèse Bouquet, "La cappella musicale dei duchy di Savoia dal 1450 al 1500", *RIM* 3 (1968): 233—285。

市民和教会的赞助活动

安特卫普：Kristine K. Forney, "Music, Ritual, and Patronage at the Church of

Our Lady, Antwerp", *EMH* 7 (1987): 1—57 (其主体论域为十六世纪)。贝亨奥普佐姆: Rob C. Wegman, "Music and Musicians at the Guild of Our Lady in Bergen op Zoom, c. 1470—1510", *EMH* 9 (1990): 175—249。布鲁日: Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, rev. ed. (Oxford: Clarendon Press, 1990)。英国: Roger Bowers, "Obligation, Agency, and Laissez-faire: The Promotion of Polyphonic Composition for the Church in Fifteenth-Century England", in *Music in Medieval and Early Modern Europe*, 1—19。佛罗伦萨: Frank A. D'Accone, "The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century", *JAMS* 14 (1961): 307—358, 以及 "Some Neglected Composers in the Florentine Chapels, ca. 1475—1525", *Viator* 1 (1970): 263—288; Blake Wilson, *Music and Merchants: The Laudesi Companies of Republican Florence* (Oxford: Oxford University Press, 1992)。米兰: Claudio Sartori, "Josquin Des Prés cantore del Duomo di Milano (1459 — 1472)", *AnnM* 4 (1956): 55—83。巴黎: Craig Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500—1500* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989)。罗马与教廷: Christopher A. Reynolds, *Papal Patronage and the Music of St. Peter's, 1380—1513* (Berkeley and Los Angels: University of California Press, 1995); F. X. Haberl, "Die römishce 'Schola cantorum" und die päpstlichen Kapellsänger bis our Mitte des 16. Jahrhunderts, *VfMw* 3 (1887): 189—296仍具有极端的重要性; 此外还可参阅Barbara Haggh, "Itinerancy to Residency: Professional Careers and Performance Practices in 15th-Century Sacred Music", *Em* 17 (1989): 35—66。

圣俸制度

Pamela F. Starr, "Rome as the Centre of the Universe: Papal Grace and Music Patronage", *EMH* 11 (1992): 223—262; Reynolds, "Music Careers, Ecclesiastical Benefices, and the Example of Johannes Brunet", *JAMS* 37 (1984): 49—97。

其他引用文献

David Fallows, "The Contenance Angloise: English Influence on Continental Composers of the Fifteenth Century", *Renaissance Studies* 1 (1987): 189—208。

第十四章　其他世俗歌曲

乐谱版本

比斯努瓦：比斯努瓦的歌曲可见于Leeman L. Perkins ed., *Collected Works*, vol. 1, *MMR* 5/1 (New York: The Broude Trust)。科纳戈：*Complete Works, RRMMAER* 15, ed. Rebecca L. Gerber (Madison: A—R Editions, 1984)。弗莱：*Opera amnia*, *CMM* 19, Sylvia Kenney (American Institute of Musicology, 1960)。海恩・范・吉兹姆：*Opera amnia*, *CMM* 74, ed. Barton Hudson (American Institute of Musicology, 1974)。奥克冈：其尚松作品可见于*Collected Works*, vol. 3, ed. Richard Wexler (American Musicological Society, 1992)。杂糅尚松：*The Combinative Chanson: An Anthology, PRMR* 77, ed. Maria Zika Maniates (Madison: A—R Editions, 1989)。单声歌曲：Gaston Paris, *Chanson du XVe siècle* (Paris: Firmin-Didot, 1875)；Théodore Gerold, *Le Manuscript de Bayeux* (Strasbourg: Paris de l'Université, 1921; reprint, Minkoff, 1971)。歌曲之间的亲缘性：Martin Picker, *Fors seulement: Thirty Compositions for Three to Five Voices or Instruments from the Fifteenth and Sixteenth Centuries, PRMMAER* 14 (Madison: A—R Editions, 1989)；Richard Taruskin编订的三个版本所依据的是*Een frolic wesen, J'ay pros amours,* and *D'ung aultre amer*, Ogni Sorte (Miami: Ogni Sorte Editions, 1979, 1982, 1983)；Honey Meconi, *Fortuna desperata: Thirty-four Settings of an Italian Song, PRMAER* (Madison: A—R Editions, 2001)。尚松集：关于《梅隆尚松集》[Mellon Chansonnier]和《佛罗伦萨手稿229号》[Florence 229]，可参看"通论性研究"之下所列Pewrkins, Grey & Brown的书目；Knud Jeppesen, *Der Kopenhagener Chansonnier* (Copenhagen and Leipzig: Levin & Munksgaard and Breitkopf & Härtel, 1927; reprint, Broude Bros., 1965)；《拉博德手稿》[Labored MS], ed.Richard Wexle (Library of Congress,待出[出版信息未查到])；Geneviève Thibault & David Fallows ed., *Chansonnier de Jean de Montchenu (Bibliothèque Nationale, Rothschild 2973 [I. 5. 13])* (Paris: Société française de musicologie, 1991)；*Das Glogauer Liederbuch,* ed. Heribert Ringmann, Joseph Klapper & Christian Väterlein, *EDMR* 4, 8, 85—86 (Kassel: Bärenreiter, 1936, 1981)。尚松集的影印版本：*Dijon, Bibliothèque Publique, Manuscrit 517*, ed. Dragan Plamenac, *PMMM* 12 (Brooklyn: Institute of Mediaeval Music, n.d.)；*Chansonnier Nivelle de la Chaussée* (Bibliothèque Nationale, Paris, Rés. Vmc. 57, ca.

1460), ed. Paula Higgins (Geneva: Minkoff, 1984)；关于《梅隆尚松集》，还可参看Kraków, *Biblioteka Jagiellónska, Glogauer Liederbuch*, ed. Jessie Ann Owens, *RMF* 6 (New York: Garland, 1986)。

通论性研究

最优秀的通论性研究可见于Howard Mayer, *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Banco Rare 229, MRM* 7 (Chicago: University of Chicago Press, 1983)，其中包含了这本手稿的全部作品，也可参看Leeman L. Perkins & Howard Garey ed., Mellon Chansonnier (New Haven: Yale University Press, 1979)，其中同时以原始影印版和现代版本提供了该抄本的全部作品。有关比斯努瓦和奥克冈的通论性著作：针对比斯努瓦歌曲的富有见地的研究是George Perle: “The Chansons of Antoine Busnois”, *MR* 11 (1950): 89—97；亦可参见Catherine Brooks, “Antoine Busnois, Chanson Composer”, *JAMS* 6 (1953): 111—135。关于奥克冈歌曲的论述，可见于上文提到的*Complete Works*；亦可参见David Fallows, “Johannes Ockeghem: The Changing Image, the Songs, and a New Source”, *EM* 12 (1984): 218—230，另可参见我在第十一章引用过的“比斯努瓦和奥克冈专题研讨会纪要”。

民间尚松和杂糅尚松

关于民间尚松，可参看Brown, “The *Chanson rustique*: Popular Elements in the 15th- and 16th- Century Chanson”, *JAMS* 12 (1959): 16—26。关于杂糅尚松的基础性研究可参考Maria Zika Maniates的两篇文章：“Mannerist Composition in Franco-Flemish Polyphony”, *MQ* 52 (1966): 17—36，以及“Combinative Chansons in the Dijon Chansonnier”, *JAMS* 23 (1970): 228—281。

“热门曲目”

关于这一论题的概论性读物，首推Honey Meconi, “Art-Song Reworkings: An Overview”, *JRMA* 119 (1994): 1—42；有两篇文献详细论及了歌曲之间的亲缘性，分别是Irena Cholij, “Borrowed Music: ‘Allez regrets’ and the Use of Pre-existent

Material", in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. Tess Knighton & David Fallows (New York: Schirmer, 1992), 165—176，也可参见Helen Hewitt, "*Fors settlement* and the Cantus Firmus Technique of the Fifteenth Century", in *Essays in Musicology in Honor of Dragon Plamenac on his 70th Birthday*, ed. Gustav Reese & Robert J. Snow (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1969), 91—126。

英国、德国、西班牙

英　国：David Fallows, "English Song Repertories of the Mid-Fifteenth Century", *PRMA* 103 (1976 — 1977): 61—79，"Words and Music in Two English Songs of the Mid-Fifteenth Century: Charles d'Orléans and John Lydgate", *EM* 5 (1977): 38—43，以及 "Dunstable, Bedyngham, and *O rosa bella*", *JM* 12 (1994): 287—305；Sylvia Kenney, *Walter Frye and the Contenance Angloise* (New Haven: Yale University Press, 1964)。德国：Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380 — 1500* (Cambridge University Press, 1993)是一本优秀的通论性著作；关于支撑声部利德的起源，可参看Martin Staehelin, "The Constitution of the Fifteenth-Century German Tenor Lied: Drafting the History of a Musical Genre", in *Music in the German Renaissance: Source, Styles, and Contexts*, ed. John Kmetz (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 174—181。西班牙：Robert Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus* (The Hague: Nijhoff, 1960)；Isabel Pope & Masakata Kanazawa, *The Musical Manuscript Montecassino 871: A New Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century* (Oxford: Clarendon Press, 1978)，其中包含了这本手稿的一个版本；David Fallows, "A Glimpse of the Lost Years: Spanish Polyphonic Song, 1450 — 1470", in *New Perspectives in Music: Essays in Honor of Eileen Southern*, ed. Josephine Wright & Smauel A. Floyd (Warren, Mich: Harmonie Park Press, 1992), 19—36。

意大利与"非书面传统"

这方面的基础性读物首推Nino Pirrotta的论文，尤其是"Music and Cultural

Tendencies in 15th-Century Italy", *JAMS* 19 (1966): 127—161，后被辑入*Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque* (Cambridge: Harvard University Press, 1984)；关于这一论题，还有一本不那么"主观"的著作，即 James Haar, *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350 — 1600* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986)，尤其是其中的第二章和第四章；亦可参见William F. Prizer, "The Frottola and the Unwritten Tradition", *StudiM* 15 (1986): 3—37; Walter Rubsamen, "The Justiniane or Viniziane of the 15th Century", *ActaM* 29 (1957): 172—184。

其他引用文献

Lewis Lockwood, "Jean Mouton and Jean Michel: New Evidence on French Music and Musicians in Italy, 1505—1520", *JAMS* 32 (1979): 191—246; Nino Pirrotta & Elena Povoledo, *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, trans. Karen Eales (Cambridge: Cambridge University Press, 1982)。

第十五章　历史插图：1467—1469

大胆的查理

相关的标准性研究著作是Richard Vaughan, *Charles the Bold: The Last Valois Duke of Burgundy* (London: Longman, 1973)。不可思议的是，关于他的音乐赞助活动，竟然没有一本便于获取的综合性文献；想要阅读这方面的研究成果，我们不得不参考David Fallows, *Robert Morton's Songs: A Study of Styles in the Mid-Fifteenth Century* (University Microfilms, 1986)，以及第十三章文献注解中提到的"Specific Information"那篇文献；亦可参见第十一章文献注解所列Paul Higgins的三篇文献；此外，Jeanne Marix, *Historie de la musique et des musicians de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420—1467)* (Strasbourg: Heitz, 1939)也广泛涉及了这一论题。

洛伦佐·德·梅迪奇

相比于意大利的其他中心城市而言，十五世纪的佛罗伦萨得到了更多更仔

细的研究，因此相关于梅迪奇和洛伦佐的文献汗牛充栋；其中，John R. Hale, *Florence and the Medici: The Pattern of Control* (London: Thames & Hudson, 1977)的第二章是一篇优秀的基础性读物；另一份可以作为导读的文献是Ferdinand Schevill, *The Medici* (New York: Harper & Row, 1960, 原版1949), 以及Judith Hook, *Lorenzo de' Medici: An Historical Biography* (London: Hamish Hamilton, 1984)，此书的写作对象是普通读者。若想阅读有关洛伦佐作为艺术赞助人的资料，可参看Bernard Toscani ed., *Lorenzo de' Medici: A New Perspective* (New York: Peter Lang, 1993)；关于洛伦佐对音乐的赞助活动，可阅读Frank A D'Accone, "The Singers of San Giovanni in Florence during the Fifteenth Century", *JAMS* 14 (1961): 307—358, 以及"Lorenzo the Magnificent and Music", in *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo: Convegno international di study*, ed. Gian Carlo Garfagnini (Florence: Olschki, 1994), 259—290。关于洛伦佐诗歌的谱曲问题，可参阅Walter Rubsamen, "The Music for 'Quant'è bella giovinezza' and Other Carnival Songs by Lorenzo de' Medici", in Charles Singleton ed., *Art, Science, and History in the Renaissance* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1968), 163—184。

其他引用文献

Francesco Guicciardini, *The History of Florence*, trans. Mario Domandi (New York: Harper & Row, 1970)；Renée N. Watkins, *Humanism and Liberty: Writings on Freedom from Fifteenth-Century Florence* (Columbia: University of South Carolina Press, 1978)。

第十六章　器乐创作与两位理论家

乐谱版本

键盘音乐：有三个版本不可或缺，分别是：Willi Apel, *Keyboard Music of the Fourteenth & Fifteenth Centuries, CEKM* 1 (American Institute of Musicology, 1963)；Bertha A. Wallner, *Das Buxheimer Orgelbuch*, 3 vols., *EDMR* 37—39 (Kassel: Bärenreiter, 1958—1959)；以及Wallner, *Das Buxheimer Orgelbuch*的影印本，*Hs. mus. 3725 der Bayerischen Staatsbibliothek*, Documenta musicologica, ser. II, vol.

1 (Kassel: Bärenreiter, 1955)。为器乐组合而作的音乐：马蒂尼的世俗作品（绝大多数是为器乐而作）可见于Edward G. Evans Jr. Ed.,*Johannes Martini: Secular Pieces, PRMMAER* 1 (Madison: A—R Editions, 1975)。舞蹈音乐：《布鲁塞尔手稿9085号》被完整编入了James L. Jackman, *Fifteenth Century Base Dances* (Wellesley: Wellesley College, 1964)之中，与此同时也可参看Ernest Closson, *Le Manuscript dit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne* (Brussels: Société des bibliophiles et iconophiles de Belgique, 1912)，这是上述手稿的影印本。

键盘音乐

关于十五世纪管风琴音乐的优秀导论性著作是Peter Williams, *The European Organ, 1450—1850* (London: Batsford, 1966)；论域更宽的概论性著作是Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, trans& rev. Hans Tischler (Bloomington: Indiana University Press, 1972)，尤其推荐阅读第五章；另可参见Alexander Silbiger, *Keyboard Music before 1700* (New York: Schirmer, 1995)中Alan Brown撰写的章节。Eileen Southern, *Buxheim Organ Book* (Brooklyn: Institute of Mediaeval Music, 1963)对这部手稿做了透彻的研究；关于德国指位谱最好的导论性著作是Apel, *The Notation of Polyphonic Music, 900—1600*, 5th ed. (Cambridge, Mass: Mediaeval Academy of America, 1953)。

器乐组合

关于十五和十六世纪乐器的最佳导论性著作是David Munrow, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance* (London: Oxford University Press, 1976)；另一篇有用的文献是Anthony Baines, "Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris's *De invention et usu musicae*", *GSJ*, 3 (1950): 19—27; Keith Polk, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages: Players, Patrons, and Performance Practice* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992)是关于十五世纪器乐合奏的丰富宝藏。对于滑管小号，有四篇饶有兴味的文章，分别是：Peter Downey, "The Renaissance Slide Trumpet: Fact or Fiction", *EM* 12 (1984): 26—33；Herbert W. Myers, "Slide Trumpet Madness", Polk, "The Trombone, the Slide Trumpet,

and the Ensemble Tradition of the Early Renaissance", Ross W. Duffin, "The Trompette des menestrels in the 15th-century *alta cappela*", 这后三篇文献皆出于*EM* 17 (1989): 383—389, 389—397, 397—402。此外我们也不能忽视Edmund Bowles在这一论题上的巨大贡献，他的两篇论文都是基础："Haut and bas: The Grouping of Musical Instruments in the Middle Ages", *MD* 8 (1954): 115—140; "Iconography as a Tool for Examining the Loud Consort in the Fifteenth Century", *JAMIS* 3 (1977): 100—121。关于萨克布号，可参阅Keith McGowan, "The World of the Early Sackbut Player: Flat or Round", EM 22 (1994): 441—466。关于器乐合奏曲目这一恼人的论题，有两篇论文属于必读文献：Warwick Edwards, "Songs Without Words by Josquin and His Contemporaries"; "On Italian Instrumental Ensemble Music in the Late Fifteenth Century", 两篇论文都出自*Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources, and Texts,* ed. Iain Fenlon (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 79—92, 117—130。

舞曲

Frederick Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*中包含了对于低步舞的方方面面的基础性研究，Musicological Studies 16 (Brooklyn: Institute of Mediaeval Music, 1968)，其中包含了一百零六首疑似的低地舞曲旋律；亦可参见Daniel Heartz, "The Base Dance: Its Evolution circa 1450 to 1550", *AnnM* 6 (1958—1963): 288—340。关于舞曲《西班牙》旋律的配曲，可参见Manfred F. Bukofzer, "A Polyphonic Basse Dance of the Renaissance", in *Studies in Medieval and Renaissance Music* (New York: Norton, 1950), 190—216。关于意大利舞蹈教师吉列尔莫·埃布罗的研究，参见Otto Kinkeldey, "A Jewish Dancing Master of the Renaissance (Guglielmo Ebreo)", in *Studies in Jewish Bibliography and Related Subjects in Memory of Abraham Solomon Freidus (1867—1923)* (New York: Alexander Kohut Memorial Foundation, 1929), 329—372 (Dance Horizons, 1966年单独出版)；吉列尔莫的论著的英译本可见于*De piratic see arte tripuidii / On the Practice or Art of Dancing*, trans. & ed. Barbara Sparti (Oxford: Clarendon Press, 1993)。关于其他相关论著的英译本，参阅*Fifteenth-Century Dance and Music:*

Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza, 2 vols., ed. A. William Smith (Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press, 1995)。关于舞蹈的社会身份研究，可参考Sparti, “The Function and Status of Dance in the Fifteenth-Century Italian Courts”, *DR* 14 (1996): 42—61。

两位理论家

关于十五世纪末期音乐理论中的风向变迁，优秀的导论可见于Edward E. Lowinsky, “Music of the Renaissance as Viewed by Renaissance Musicians”, in *The Renaissance Image of Man and the World*, ed. Bernard O'Kelly (Columbus: Ohio State University Press, 1966), 129—177，重印时增加了一条附录，被收录在Lowinsky, *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, ed. Bonnie J. Blackburn (Chicago: Chicago University Press, 1989), 1: 87—105。

廷克托里斯：廷克托里斯几乎所有论著，除《音乐术语定义》和《音乐的创意与用途》之外，都可见于*Opera theoretica*, 2vols., ed. Albert Seay, *CSM* 22 (American Institute of Musicology, 1975—1978)。有一部分论著已被翻译成英文：*Dictionary of Musical Terms*[音乐术语词典], trans. & ed. Carl Parrish (London: Free Press, 1963; 1978年由Da Capo出版社重印)；*The Art of Counterpoint*, trans. & ed. Albert Seay, *MSD* 5 (American Institute of Musicology, 1961)；Albert Seay, “*The Proportionale Musices* of Johannes Tinctoris”, *JMT* 1 (1957): 22—75；*Concerning the Nature and Property of Tones*, 2 vols., trans. & rev. Albert Seay (Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1976)；《音乐术语定义》有一个影印本，收录于Documenta musicologica, ser. Im vol. 37, ed. Peter Gülke (Kassel: Bärenreiter, 1983)。关于人物廷克托里斯的传记，可参看Ronald Woodley, “Iohannis Tinctoris: A Review of the Documentary Biographical Evidence”, *JAMS* 34 (1981): 217—248；亦可参看Christopher Page, “Reading and Reminiscence: Tinctoris on the Beauty of Music”, *JAMS* 49 (1996): 1—31。

拉莫斯：拉莫斯论著的英译文可见于*Musica practica*, trans. & ed. Clement A. Miller, *MSD* 44 (American Institute of Musicology)；另外，Strunktrans. & ed., *Source Readings*中节选了拉莫斯关于调弦理论的论述，参见第133页。

其他引用文献

Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380—1500* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993); Lewis Lockwood, "Pietrobono and the Instrumental Tradition at Ferrara in the Fifteenth Century", *RIM* 10 (1975): 115—133; *Music in Renaissance Ferrara, 1400—1505* (Cambridge: Harvard University Press, 1984); Helen Hewitt, ed. *Harmonice Musices Odhecaton A* (Cambridge, Mass: Mediaeval Academy of America, 1946); Robert Wangermée, *Flemish Music and Society in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, trans. R. E. Wolf (New York: Praeger, 1968)。

第十七章　编订一首尚松：伪音

关于伪音的文献数量浩瀚且充满争议。一篇基础性读物是Karol Berger, *Musica ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987)。另有三本关于伪音的导论性简明读物分别是Berber, "Musica ficta", in *Performance Practice: Music Before 1600*, ed. Howard Mayer Brown & Stanley Sadie (New York: Norton, 1989), 107—125 (这是一篇精彩的简论，上文提到的大多数著作都以此文为基础); Rob C. Wegman, "Music ficta", in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. Tess Knighton & David Fallow (New York: Schirmer, 1992), 265—274；还有收录于*New Grove* 12: 802—811中的优秀条目，由Margareb Bent, Lewis Lockwood, Robert Donington, Stanley Boorman联合撰写。

关于伪音问题的另一些不能忽略的必读文献是Edward E. Lowinsky的著述；初学者的最好入门读物是他为*Monuments of Renaissance Music*撰写的"前言"和"导论"，分别位于第1卷和第2卷 (Chicago: University of Chicago Press, 1964, 1967), v—xxi, v—xvi。另有三篇出自Margaret Bent之手的优秀文献也不应忽略："Musica Recta and Musica Ficta", *MD* 26 (1972): 73—100; "Diatonic Ficta", *EMH* 4 (1984): 1—48; "Accidentals, Counterpoint, and Notation in Aaron's *Aggiunta* to the *Toscanello in Musica*", *JM* 12 (1994): 306—344 (其中前面两篇文

章的结论受到了Berger的质疑)。

其他引用文献

Pietro Aaron, *Toscanello in musica*, trans. Peter Bergquist (Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1970); Tinctoris, *The Art of Counterpoint*, trans. & ed. Albert Seay, *MSD* 5 (American Institute of Musicology, 1961)。

第十八章　风格与传播中的创意

有关若斯坎的研究文献可谓汗牛充栋；此处罗列的，要么是视野开阔的概览之作，要么是聚焦于他的生平和职业生涯某些方面并与本章内容相关。更进一步的参考文献出现在第二十章至二十五章的文献注释部分。

乐谱版本

有关若斯坎乐曲的标准版本是Alber Smijers, *Werken* (Amsterdam: Alsbach; Leipzig: Kistner & Siegel, 1921—1956)，后有Myroslaw Antonowycz和Willem Elders联合推出的增订版：*Opera omnia: Editio altera*...(Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1957—1969)。一个由Elders的编辑团队编校、由Vereniging出版的*New Josquin Edition*已于1987年问世；若想了解编纂这套乐谱的一些内幕，可阅读Elders, "Reports", in *TVNM* 24 (1974): 20—82；25 (1975): 54—64；26 (1976): 17—40；28 (1978): 31—37；35 (1985): 3—8。

概览性读物

关于若斯坎生平与创作的简明叙述，首先推荐Gustave Reese & Jeremy Noble, "Josquin Desprez", in *The New Grove High Renaissance Masters*, ed. Stanley Saide (New York: Norton, 1984), 1—90，其中包含了迄今最具权威性的若斯坎作品目录；覆盖面最广的读本是*Josquin des Prez: Proceedings of the International Festival-Conference Held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 22—25 June 1971*, ed. Edward E. Lowinsky & Bonnie J. Blackburn

(London: Oxford University Press, 1976)。通晓德语的读者，可参看Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez* (Tutzing: Schneider, 1962—1965), 2 vols。最后还可参阅Richard Sherr ed., *Josquin Companion* (Oxford University Press, 2001)。

传记读物

下列著作都是对若斯坎职业生涯某些方面的专题研究。米兰时期: (i)基于传统立场的概览式研究: Claudio Sartori, “Josquin Des Préz: Cantore del Duomo di Milano (1459—1472)”, *AnnM* 4 (1959): 55—83; (ii)修正后的新观点: David Fallows, “Josquin and Milan”, *PMM* 5 (1996): 69—90; Lora Matthews & Paul Merkeley, “Iudochus de Picardia and Jossequin Lebloitte dit Deprez: The Names of the Singer(s)”, *JM* 16 (1998): 200—226 (尤其推荐第223—226页的跋语)。安茹勒内公爵府时期: François Robin, “Josquin Des Prés au service de René d'Anjou”, *RdM* 71 (1985): 180—181。与阿斯卡尼奥·斯福尔扎的关系: Edward E. Lowinsky, “Ascanio Sforza's Life: A Key to Josquin's Biography and an Aid to the Chronology of His Works”, in *Proceedings*, 31—75。教廷礼拜堂时 期: Pamela Starr, “Josquin, Rome, and a Case of Mistaken Identity”, *JM* 15 (1997): 43—65。费拉拉宫廷时期: Lewis Lockwood, “Josquin at Ferrara: New Documents and Letters”, in *Proceedings*, 103—137，以及*Music in Renaissance Ferrara, 1400—1505* (Cambridge: Harvard University Press, 1984)。孔代与法国以及哈布斯堡-勃艮第之间的关系: Jeremy Noble, “New Light on Josquin's Benefices”, in *Proceedings*, 76—102; Herbert Kellamn, “Josquin and the Courts of the Netherlands and France: The Evidence of the Source”, in *Proceedings*, 181—216; 关于若斯坎的神秘身份: Jessie Ann Owens, “How Josquin Became Josquin: Reflections on Historiography and Reception”, in *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood*, ed. Owens & Anthony M. Cummings (Warren, Mich: Harmonie Park Press, 1997), 271—280，以及Macey, “Josquin as Classic: *Qui habitat, Memor esto*, and Two Imitations Unmasked”, *JRMA* 118 (1993): 1—43。

作品的正宗性问题

若想获得有关这一问题的初步认识，可参阅Willem Elders & Frits De Haen, *Proceedings of the International Josquin Symposium, Utrecht 1986* (Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1991)。

《圣母颂》

Cristle Collins, "Some Problems of Pre-Baroque Analysis: An Examination of Josquin's *Ave Maria...virgo serena*", *MusAn* 4 (1985): 201—239中对这部作品做了饶有趣味的分析；另可参阅Irving Godt, "Motivic Integration in Josquin's Motet", *JMT* 21 (1977): 264—292。

音乐印刷业与彼得鲁奇

关于早期音乐出版的优秀导论性著作有：Donald W. Krummel & Stanley Saide ed., *Music Printing and Publishing* (New York: Norton, 1990)，以及Alec Hyatt King, *Four Hundred Years of Music Printing* (London: British Museum, 1964)。关于彼得鲁奇职业生涯与出版物的概论性著作可阅读Stanley Boorman, "Petrucci", in *Music Printing and Publishing*, 365—369; Helen Hewitt & Isabel Pope已经对《谐美百曲》[*Odhecaton*]做了联合修订，可见于*Harmonice music's Odhecaton A* (Cambridge, Mass.: Mediaeval Academy of America, 1942)；还有一份影印版乐谱辑于*Monuments of Music and Music Literature in Facsimile* (New York: Broude Bros., 1973)；关于编纂这套曲集的复杂经历，可参阅Boorman, "The First' Edition of the Odhecaton A", *JAMS* 30 (1977): 183—207。

其他引用文献

Bonnie J. Blackburn, "On Compositional Process in the Fifteenth Century", *JAMS* 40 (1987): 210—284。

第十九章　历史插图：1492

皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡

关于弗兰切斯卡的艺术世界，有两个优秀的条目可供阅读，分别是：Ronald Lightbown, *Pietro della Francesca* (New York: Abbeville Press, 1992)；Marilyn Aronberg Lavin, *Pietro della Francesca* (New York: Abrams, 1992)；通晓意大利语的读者可以参看Eugenio Battisti, *Pietro della Francesca*, 2 vols., rev. ed. (Milan: Electa, 1992)中所作的惊人研究；关于画作《鞭笞》，可参阅Lavin, *Pietro della Francesca: The Flagellation* (London: Penguin Press, 1972)。

西班牙

J. N. Hillgrath, *Spanish Kingdoms, 1250—1516*, 2 vols. (Oxford: Oxford University Press, 1976—1978)是关于该时期西班牙历史的优秀导论著作。

探险世纪

关于探索新世界这一论题的文献非常之多，其中简明精要的概论著作当属Mayron P. Gilmore, *The World of Humanism, 1453—1517* (New York: Harper Torchbooks, 1962)，以及Fernand Braudel, *Civilization and Capitalism, 15th—18th Century*, vol. 1: *The Structures of Everyday Life: The Limits of the Possible* (Berkeley and Los Angels: University of California Press, 1922)；关于哥伦布的经典研究读物是Samuel Eliot Morison, *Admiral of the Ocean Sea: A Life of Christopher Columbus*, 2 vols. (Cambridge: Cambridge University Press, 1942)；也可参见Anthony Grafton, *New Worlds, Ancient Texts: The Power of Tradition and the Shock of Discovery* (Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1992)；如果想了解欧洲人如何动摇了西半球在生物-生态方面的先在基础，可参阅Alfred W. Crosby, *Germs, Seed, and Animals: Studies in Ecological History* (Armonk, N. Y.: M. E. Sharpe, 1994)。

第二十章　技艺卓绝的经文歌

乐谱版本

本章所讨论的三位作曲家（除若斯坎以外）都已然或正在被编订作品全集。

安托万·布吕梅尔：*Opera omina, CMM* 5, 6 vols.ed., Barton Hudson (American Institute of Musicology, 1969—1972)。皮埃尔·德·拉吕：*Opera omina, CMM* 97, 11 vols., ed. Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider, T. Herman Keahey (American Institute of Musicology, 1989—1992). 让·穆顿：*Opera omina, CMM* 43, ed. Andrew C. Minor (American Institute of Musicology, 1967—1988)。此外，还有一项多达三十卷本的宏大出版物，几乎将此前所有未出版的数百首经文歌作品一网打尽：The Sixteenth-Century Motet, ed. Richard Sherr (New York: Garland, 1991—2000)。

通论性研究

关于若斯坎一代人经文歌整体创作的概论性著作不止一部，基础性读物可选Edward E. Lowinsky, *Medici Codex of 1518: A Choirbook of Motets Dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino, MRM 3—5* (Chicago: University of Chicago Press, 1968)，其中同时包含了《佛罗伦萨手稿》《劳伦齐阿纳图书馆手稿》[Biblioteca Laurenziana]、《多尼手稿666号》[Doni 666]的影印本和现代版本，以及对这些音乐的论述（但请忽略Lowinsky对于手抄本来源的见解）。

音乐与文字

有关人文主义之于词乐关系造成的直接或间接影响，可参阅“The Impact of Humanism”, in Don Harrán, *Word-Tone Relations in Musical Thought from Antiquity to the Seventeenth Century, MSD* 40 (American Institute of Musicology, 1986), chapter 4；关于音乐与修辞学的关系，可参阅George J. Buelow, “Rhetoric and Music”, in *New Grove*, 15: 793—803；亦可参见Nigel Davison, “*Absalom, file mi* Reconsidered”, *TVNM* 46 (1996): 42—56.

音高

如想获得有关这个棘手问题的导论性介绍，可参看Kenneth Kreitner, “Renaissance Pitch”, in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. Tess Knighton & David Fallows (New York: Schirmer, 1992), 275—283。也可参见Kreitner, “Very Low Ranges in the Sacred Music of Ockeghem and Tinctoris”, *EM*

14 (1986): 477—479; Arthur Mendel, "Pitch in Western Music since 1500: A Re-examination", *AcM* 50 (1978): 1—93。

象征手法

可参阅本书第七章文献注释中出自 Willem Elders 名下的一系列著作。

经文歌的功能

这方面的必备读物是 Anthony M. Cummings, "Toward an Interpretation of the Sixteen-Century Motet", *JAMS* 34 (1981): 43—59；也可参见 Jeremy Noble, "The Function of Josquin's Motets", *TVNM* 35 (1985): 9—31。

作曲职业

请参看 Rob C. Wegman, "From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450—1500", *JAMS* 49 (1996): 409—479。

其他引用文献

Stanley Sadie, ed., *The New Grove High Renaissance Masters* (New York: Norton, 1984); Edward E. Lowinsky, "Music in the Culture of the Renaissance", *JHI* 15 (1954): 509—553; Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination* (Cambridge: Harvard University Press, 1989); David Fallows, "The Performing Ensembles in Josquin's Sacred Music", *TVNM* 35 (1985): 32—66。Myroslaw Antonowytsch, "Illibata Dei Virgo': A Melodic Self-Portrait of Joaquin des Prez", in *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival Conference*, ed. Edward Lowinsky & Bonnie J. Blackbun (London: Oxford University Press, 1976), 545—559。

第二十一章　编订一首尚松：配置歌词

通论性文献

关于本章内容的基础性研究著作可举如下一部不朽之作：Don Harrán, *Wold-*

Tone Relations in Musical Thought from Antiquity to the Seventeenth Century, MSD 40 (American Institute of Musicology, 1986)；若想参看理论家对于歌词配置规则的简明概论著作，可阅读Gary Towne, "A Systematic Formulation of Sixteenth-Century Text Underlay Rules"，*MD* 44 (1990): 255—287；45 (1991): 143—168。其他有用的文献还有：Graeme Boone, *Patterns in Play: A Model for Text-Setting Procedures in the Early Chansons of Guillaume Dufay*, AMS Monographs (Lincoln: University of Nebraska Press, 1998)；Howard Mayer Brown, "Words and Music in Early Sixteenth Century Chansons: Text Underlay in Florence, Biblioteca del Conservatorio, MS Basevi 2442"，in *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstrimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, Quellenstudien zur Musik der Renaissance 1, ed. Ludwig Finscher (Mnuich: Kraus, 1981), 97—141；Honey Meconi, "Is Underlay Necessary?"，in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. Tess Knighton & David Fallows (New York: Schirmer, 1992), 284—291；Leeman L. Perkins, "Toward a Rational Approach to Text Placement in the Secular Music of Dufay's Time"，in *Papers Read at the Dufay Quincentenary Conference,* ed. Allan W. Altals (Brooklyn: Brooklyn College, 1976), 102—114。

四位核心理论家

兰弗兰科：Don Harrán, "New Light on the Question of Text Underlay Prior to Zarlino"，*ACM* 45 (1973): 24—56。维琴蒂诺：Harrán, "Vincentino and His Rules of Text Underslay"，*MQ* 59 (1973): 620—632。扎里诺：他对于歌词配置的论述可见于 *"On the Modes": Part Four of Le Institution Harmoniche*, trans. Vered Cohen (New Haven: Yale University Press, 1983)；以及Strunk, *Source Readings*。斯托克尔：Edward E. Lowinsky, "A Treatise on Text Underlay by a German Disciple of Francisco de Salinas"，in *Festschrift Heinrich Besseler zu Sechzigsten Geburtstag* (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1961), 231—251；Albert C. Rotola, *De music verbally libra duo: Two Books on Verbal Music*, Greek and Latin Music Theory 5 (Lincoln: University of Nebraska Press, 1988)。

紧缩性叠句

可参阅Leeman L. Perkins & Howard Garey, *The Mellon Chansonnier* (New Haven: Yale University Press, 1979), 2 vols.; Garey, "The Fifteenth-Century Rondeau as Aleatory Polytext", *Le Moyen français* 5 (1979): 193—236，以及"Can a Rondeau with a One-Line Refrain Be Sung", *Are lyrics* 2 (1983): 9—21; Howard Mayer Brown, "A Rondeau with a One-Line Refrain Can Be Sung", *Are lyrics* 3 (1986): 27—35; Allan W. Atlas, "Some Thoughts about One-Line Refrains in Ockeghem's Rondeaux", *Proceedings of the Colloque Ockeghem* (Tours, February 3—8, 1997)。

其他引用文献

Leeman L. Perkins & Howard Garey, eds., *The Mellon Chansonnier* (New Haven: Yale University Press, 1979)。

第二十二章　弥撒曲中的延续与变革

乐谱版本

第十八章和第二十章提及的若斯坎、布吕梅尔、拉吕、穆顿的作品集，可参看下列版本：孔佩尔: *Opera omnia, CMM* 15, ed. Ludwig Finscher (American Insitute of Musicology, 1958—1972)。伊萨克: *Opera omnia, CMM* 65, ed. Edward R. Lerner (American Insitute of Musicology, 1974—2011)。《康斯坦策唱诗班曲集》最好结合下列乐谱共同使用：第1卷和第2卷辑于*DTÖ*的第10曲和第32曲，后者是由Anton von Webern编订 (Vienna: Artaria, 1898, 1909; reprint, 1959)；第3卷辑于Heinrich Issaac, *Choralis Constantinus Book III*, ed. Louise Cuyler (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1950)。奥布雷赫特：共有三种奥布雷赫特的全集版本，最新问世且也最具权威性的版本是*New Obrecht Eiditon*, 17 vols., general ed. Chris Maas (Utrecht: Verniging voor Nederlandse Muziekgeschiednis, 1983—1997); *Opera omnia*, ed. Albert Smijers, Marcus van Crevel, 9 vols. (Amsterdam: Verniging voor Nederlandse Muziekgeschiednis, 1954—1964); *Werken van Jacob Obrecht*, ed. Johannes Wolf (Amsterdam & Leipzig: Vereniging voor Noord-Nederlands

Muziekgeschiednis, 1908—1921; reprint, 1968)。蒂维提斯：*Collected Works, RRMR* 94, ed. G. A. Nugent (Madison: A—R Editions, 1993)。皮佩莱尔：*Opera omnia, CMM* 34, ed. Ronald Cross (American Insitute of Musicology, 1966—1967)。

定旋律与释义技巧

最全面的研究文献仍然是Edgar H. Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet, 1420—1520* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1963)。

仿作弥撒曲

Lewis Lockwood的两篇论文乃为必读篇目：一篇是“On ‘Parody’ as Term and Concept in 16th-Century Music”, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. Jan LaRue (New York: Norton, 1966), 560—575； 另一篇是“A View of the Early Sixteenth-Century Parody Mass”, in *Queens College: Twenty-Fifth Anniversary Festschrift*, ed. Albert Mell (New York: Queens College, 1964), 53—77。另有研究致力于提出一种针对模较晚时期的拟弥撒曲的分析方法，可参阅Quentin W. Quereau, “Sixteenth-Century Parody: An Approach to Analysis”, *JAMS* 31 (1978): 407—441；亦可参见René B. Lenaerts, “The 16th-Century Parody Mass in the Netherlands”, *MQ* 36 (1950): 410—421; murray Steib, “A Composer Looks at His Model: Polyphonic Borrowing from the Late Fifteenth Century”, *TVNM* 46 (1996): 5—41。

素歌弥撒曲与地方性的弥撒曲类型

圣母弥撒曲：Gustave Reese, “The Polyphonic Missa de Beata Virgine as a Genre: The Background of Josquin’s Lady Mass”, in *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, ed. Edward E. Lowinsky (London: Oxford University Press, 1976): 589—598。安魂弥撒曲：Alec Robertson, *Requiem: Music of Mourning and Consolation* (New York: Praeger, 1968)。米兰弥撒曲：Thomas L. Noblitt, “The Ambrosian Motetti Missales Repertory”, *MD* 22 (1968): 77—103; Lynn Halpern Ward, “The Motetti Missales Repertory Reconsidered”,

JAMS 39 (1986): 491—523; Patrick Macey, "Galeazzo Maria Sforza and Musical Patronage in Milan: Compère, Weerbeke, and Josquin" , *EMH* 15 (1996): 147—212。管风琴弥撒曲: Leo Schrade, "The Organ in the Mass of the 15th-Century" , *MQ* 28 (1942): 329—336, 467—487。

个别作曲家

若斯坎: 这方面的基础性读物是Gustave Reese & Jeremy Noble, "Josquin Desprez" , in *New Grove Renaissance*, ed. Stanley Sadie (New York: Norton, 1984); 最详尽的讨论可见于Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez* (Tutzing: Schneider, 1962) 2 vols., vol. 1; in *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*的一些文章探讨了若斯坎的弥撒曲；尤其有趣的一篇论文是Michael Long, "Symbol and Ritural in Josquin's Missa di Dadi" , *JAMS* 42 (1989): 1—22；此外还可以参看*The Josquin Companion*中有关弥撒的章节，ed. Richard Sherr (Oxford University Press, 2001)。奥布雷赫特: 相关的基础性读物是Rob C. Wegman的精彩著作*Born for the Muses: The Life and Masses of Jacob Obrecht* (Oxford University Press, 1994)，其中也包含了洞见鲜明的奥布雷赫特传记；另有两篇值得注意的论文: 一篇是R. Larry Todd, "Retrograde, Inversion, Retrograd Inversion, and Related Techniques in the Masses of Obrecht" , *MQ* 54 (1978): 50—78；另一篇是Arnold Salop, "Jacob Obrecht and the Early Development of Harmonic Polyphony" , *JAMS* 17 (1964): 255—286。伊萨克: 这方面的杰出文献是Martin Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs, Publikationen der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft*, 3 vols., II/28 (Bern and Stuttgart: Paul Haupt, 1977)；若想了解伊萨克的传记性背景信息，可参阅Martin Picker, *Henricus Isaac: A Guide to Research*, Garland Composer Resource Manuals 35 (New York: Garland, 1991)；Staehelin和Picker的上述著作均对伊萨克的生平有详细的叙述，关于这一论题还可参阅Frank D'Accone, "Heinrich Isaac in Florence: New and Unpublished Documents" , *MQ* 49 (1963): 464—483。孔佩尔: 最全面的论述可见于Ludwig Finscher, *Loyset Compère (c. 1350—1518): Life and Works, MSD* 12 (American Institute of Musicology, 1964)。

马克西米利安一世与音乐

Louise Cuyler, *The Emperor Maximilan I and Music* (London: Oxford University Press, 1973); Martin Picker, "The Habsburg Courts in the Netherlands and Austria, 1477—1530", in The *Renaissance: From the 1470s to the End of the 16th Century* 2, ed. Iain Fenlon (London: Macmillian, 1989); 关于中欧地区的音乐，在Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380—1500* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993)中有完美的概述。

表演实践

关于这个问题有一部不错的导论性著作是Christopher A. Reynolds, "Sacred Polyphony", in *Performance Practice: Music Before 1600*, ed. Howard Mayer Brown & Stanley Sadie (New York: Norton, 1989); 另一些有用的全景式系列文章是Jeffery T. Kite-Powell ed., *A Performer's Guide to Renaissance Music* (New York: Schirmer, 1994); 对于圣咏如何表演这一棘手问题，可参阅Richard Sherr, "The Performance of Chant in the Renaissance and Its Interactions with Polyphony", *Plainsong in the Age of Polyphony*, Cambridge Studies in Performance Practice 2, ed. Thomas Forrest Kelly (Cambridge University Press, 1992), 178—209。

其他引用文献

Stanley Appelbaum ed., *The Triumph of Maximilian I* (New York: Dover, 1964); Robert M. Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1961)。Clement Miller, "Erasmus on Music", *MQ* 52 (1966): 332—349; James Haar, "Monophony and the Unwritten Traditions", in *Performance Practice: Music Before 1600*, ed. Howard Mayer Brown & Stanley Sadie (New York: Norton, 1989), 240—266; Myroslaw Antonowytsch, "Renaissance-Tendenzen in den Fortuna- desperata- Messen von Josquin und Obrecht", *Mf* 9 (1956): 1—26。

第二十三章　历史插图: 1513—1521

关于书中所论个别伟人在音乐史上的角色地位，参考了下列著作的相关章节。弗朗索瓦一世: Desmond Seward, *Prince of the Renaissance: The Life of François I* (London: Constable, 1973), 第二十七章；亨利八世：有两部新近问世的传记可供参考: J. J. Scarisbrick, *Henry VIII* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1968); Jasper Ridley, *Henry VIII* (New York: Viking, 1985); 前一本较为学术，后一本较为通俗。在1990年代最为畅销的著作是Alison Weir, *The Six Wives of Henry VIII* (New York: Ballantine, 1991)，参见第三十四章。查理五世: 最杰出的传记著作是Karl Brandi, *The Emperor Charles V*, trans. C. V. Wedgewood (London: J. Cape, 1939)。利奥十世: 最好的研究性著作仍旧是Ludwig Pastor, *The History of the Popes*, vols. 7—8, trans. & ed. R. F. Kerr (St. Louis: Herder, 1923)；关于利奥十世的音乐天分，可参阅André Pirro, " Leo X and Music" , *MQ* 21 (1935): 1—16；亦可参见Bonnie J. Blackburn, "Music and Festivities at the Court of Leo X: A Venetian View" , *EMH* 11 (1992): 1—37。马丁・路德: 相关的经典著作是Roland H. Bainton, *Here I Stand: The Life of Martin Luther* (New York: Abingdon-Cockesbury Press, 1950)；若想阅读更生动的叙述，则可参考William Manchester, *A World Lit Only by Fire: The Medieval Mind and the Renaissance, Portrait of an Age* (Boston: Little, Brown, 1992), 参见第三十三章；马基雅维利: 对于此人作品的优秀导论可见于Peter Bondanella & Mark Musa, *Portable Machiavelli* (Harmondsworth: Penguin, 1979)，其中包含《君主论》一书的全本。卡斯蒂廖内: *The Book of the Courtier*, trans. G. Bull (Harmondsworth: Penguin, 1967)；关于《廷臣论》一书中涉及音乐的论述，可参考James Haar, "The Courtier as Musician: Castiglione's View of the Science and Art of Music" , in Robert Hanning & David Rosand eds., *The Ideal and the Real in Renaissance Culture* (New Haven: Yale University Press, 1983), 165—189； 以 及Walter H. Kemp, "Some Notes on Music in Castiglione's *Il Libro del Cortegiano*" , in Cecil H. Clough, ed., *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller* (New York: A. F. Zambelli, 1976), 354—369。伊拉斯谟: 基础性

读物可举Roland H. Bainton, *Erasmus of Christendom* (New York: Scribner, 1969)。丢勒：对于丢勒作品的出色概论可见于Peter Strieder, *Albrecht Dürer: Paintings, Prints, Drawings* (New York: Abaris Books, 1982)；若想作更深了解，可参阅Erwin Panofsky, *The Life and Art Of Albrecht Dürer*, 4th ed. (Princeton: Princeton University Press, 1955)。

其他引用文献

Myron P. Gilmore, *The World of Humanism, 1453—1517* (New York: Harper Torchbooks, 1952); John R. Hale ed., *A Concise Encyclopedia of the Italian Renaissance* (New York: Oxford University Press, 1981); Wolfgang Stechow, *Northern Renaissance Art, 1400—1600: Sources and Documents* (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1966)。

第二十四章　歌曲中的旧亡新生

乐谱版本

许多重要作曲家的作品全集都已在第十八章至二十二章的文献注释中引录；对此还可以做一些补充：*Heinrich Isaac: Weltliche Werke*, ed. Johannes Wolf, *DTÖ*, vols. 28 and 32 (Vienna: Artaria, 1907—1909; reprint 1959)，在*Opera omnia*纳入伊萨克的世俗作品之前，上述书目是对伊萨克世俗音乐论述最充分的文献。法语歌曲：除了《佛罗伦萨手稿229号》（参见下文）和彼得鲁奇的《谐美百曲》（第十八章曾有引述），还可参看Martin Picker, *Chanson Albums of Marguerite of Austria* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965)，以及Helen Hewitt, *Canti B numero cinquanta, MRM* 2 (Chicago: Chicago University Press, 1967)，前者侧重于典雅尚松，后者侧重于通俗尚松；单声部的尚松集可见于Gaston Paris, *Chansons du XVe siècle* (Paris: Firmin-Didot, 1875; Johnson Reprint, 1965)，以及Théodore Gérold, *Le Manuscrit de Bayeux* (Strasbourg: Palais de l'Université, 1921; reprint, Minkoff, 1971)。意大利的弗罗托拉和狂欢节歌曲：Prizer, Courtly Pastimes (详见下文)中精选了卡拉的许多弗罗托拉作品；关于彼得鲁奇出版的第1、第4卷弗罗托拉曲集，参见Rudolph Schwartz, Ottaviano

Petrucci: Frottole, Buch I und IV, *PäM* 8 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1935)；彼得鲁奇的第1、2、3卷曲集可见于Raffaello Monterosso, *Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci*, IMa, ser. I, vol. 1 (Cremona: Athenaeum cremonese, 1954)；彼得鲁奇出版的由弗罗托拉改编而来的独唱琉特琴歌可见于Benvenuto Disertori, *Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis* (Milan: G. Ricordi, 1964)；关于后期的弗罗托拉，参阅William F. Prizer出版于1526年的曲集，题为*Canzoni frottole et capitoli...Libro primo. De la Croce*, Collegium Musicum, Yale University, ser. II, vol. 8 (Madison: A—R Editions, 1978)；关于佛罗伦萨的狂欢节歌曲，可参看Joseph J. Gallucci Jr., *Florentine Festival Music, 1480—1520, RRMR* 40 (Madison: A—R Editions, 1981)。西班牙的比良西科和浪漫曲：《宫廷唱本集》的曲目可见于Higinio Anglés & José Romeu Figueras ed., *La Música en la Corte de los Reyes Católicos: Polifonia profana — Cancionero musical de Palacio*, 3 vols, *MME* 5, 10, 14 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1948, 1951, 1965)；时间上较早的《哥伦比娜坎歌集》[Colombina Cancionero]既被收录在上述系列曲集中，也可见于Gertraut Haberkamp, *Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500* (Tutzing: Schneider, 1968)；此外还有第三个文献可供参考，收录的是较晚的坎歌，即Gil Miranda, *The Elvas Songbook, CMM* 98 (American Institute of Musicology, 1987)；另可参见Thomas Binkley & Margit Frenk, *Spanish Romances of the Sixteenth Century, PEMI* (Bloomington: Indiana University Press, 1995)。德语利德：伊萨克、霍夫海默、芬克的歌曲可见于Isaac *Weltliche Werke*; Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer* (Stuttgart and Berlin: J. G. Cotta, 1929; reprint, 1966); Loathar Hoffman-Erbrecht, *Hinrich Finck: Ausgewählte Werke*, 2 vols., *EDM* 57, 70 (Frankfurt: C. F. Peters, 1962, 1981)。

法国和低地国家

Howard Mayer Brown的许多成果都是必读文献："The Chanson rustique: Popular Elements in the 15th- and 16th- Century Chanson", *JAMS* 12 (1959): 16—26; Music in the French Secular Theater (Cambridge: Harvard University Press, 1963); "The Genesisof a Style: The Parisian Chanson, 1500—1530", in *Chanson*

and Madrigal, 1480—1530, ed. James Haar (Cambridge: Harvard University Press, 1964), 1—50; "The Transformation of the Chanson at the End of the Fifteenth Century", in *International Musicological Society: Report of the Tenth Congress, Ljubljana, 1967*, ed. Dragotin Cvetko (Kassel: Barenreiter, 1970), 78—96; *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Banco Rari 229, MRM VII* (Chicago: Chicago University Press, 1983)。亦可参见Lawrence F. Bernstein, "Notes on the Origin of the Parisian Chanson", *JM* 1 (1982): 275—326, "Josquin's Chansons as Generic Paradigms", in *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood*, ed. Jessi Ann Owens and Anthony M. Cummings (Warren, Mich.: Harmonie Park Press, 1997), 35—55，关于这一时期重要手抄本的典范式研究是"A Florentine Chansonnier of the Early Sixteenth Century: Florence, Biblioteca Nzionale Centrale, MS Magliabechi XIX. 117", *EMH* 6 (1986): 1—107；亦可参见Peter Woetman Christoffersen, *French Music in the Early Sixteenth Century*, 3 vols. (Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 1994), 尤其是第1卷。关于皮埃尔·德·拉吕，可参见Honey Meconi, "Free from the Crime of Venus: The Biography of Pierre de la Rue", *Revista de Musicologia* 162 (1993): 673—683 (其中有较新的参考文献)，"French Print Chansons and Pierre de la Rue: A Case Study in Authenticity", in *Music in Renaissance Cities and Courts*, 以及*Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court* (Oxford: Oxford University Press, 2003, reprint. 2009)。另可参见Picker, *Chanson Albums*。

意大利

任何针对弗罗托拉的严肃研究都必须要参考Knud Jeppesen, *La frottola*, 3 vols, Acta Jutlandica XLI/1 (Aarhus: Universittets Forlaget, 1968—1670)中所列蔚为壮观的曲目大全；相关的文学背景，可参看Walter Rubsamen, *Literary Sources of Secular Music in Italy (c. 1500)* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1943)。William F. Prizer在这方面有许多重要成果：*Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1980),

其中包含了卡拉的四十九首作品；“The Frottola and the Unwritten Tridition”, *StudM* 15 (1986): 3—37；“Performance Practices in the Frottola”, *EM* 3 (1975): 227—235；“Esabella d'Este and Lorenzo da Pavia, ‘Master Instrument-Maker’, *EMH* 2 (1982): 87—127；“Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara”, *JAMS* 38 (1985): 1—33；“Renaissance Women as Patrons of Music: The North-Italian Courts”, in *Rediscovering the Musies: Women's Musical Traditions*, ed. Kimberly Marshall (Boston: Northestern University Press, 1993), 186—205。如果想专门了解若斯坎的弗罗托拉，可参看*Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, ed. Edward E. Lowinsky & Bonnie J. Blackburn (London: Oxford University Press, 1976), 446—454；关于佛罗伦萨的狂欢节歌曲，参见Bonnie J. Blackburn, “Two ‘Carnival Songs’ Unmasked: A Commentary on MS Florence Magl. XIX. 121”, *MD* 35 (1981): 121—178。

西班牙

关于这一论题，有一本较为全面的研究：Robert Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus* (The Hague: Nijhoff, 1960)；关于表演实践方面的问题，参看Tess Knighton, “The *a cappella* Heresy in Spain: An Inquisition into the Performance of the Cancionero Repertory”, *EM* 20 (1992): 560—581；另可参见Isabel Pope, “Musical and Metrical Form of the Villancico”, *AnnM* 2 (1954): 189—214。*Early Music*上有两期刊物是以“Iberian Discoveries”为专题，vols. 20/4 (1992) and 22/2 (1994)，尽管它们在时间上并不是局限于若斯坎一代，而是向前、向后都做了拓展。

德国

关于该时期德语世俗歌曲的英语文献几乎不存在，读者可以从如下一篇文献入手：Stephen Keyl, “Tenorlied, Discantlied, Polyphonic Lied: Voices and Instruments in German Secular Polyphony of the Renaissance”, *EM* 20 (1992): 434—445。

其他引用文献

Christopher A. Reynolds, "Music Evidence of Compositional Planning in the Renaissance: Josquin's *Plus nulz regrets*", *JAMS* 40 (1987): 57—81; Lawrence F. Bernstein, "A Canonic Chanson in a German Manuscript: Faulte d'argent and Josquin's Approach to the Chanson for Five Voices", in *Von Isaac bis Bach — Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte: Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag* (Kassel: Bärenreiter, 1991), 53—71; Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, 3 vols., trans. Alexander H. Kruppe, Roger H. Sessions, and Oliver Strunk (Princenton: Princeton University Press, 1949; reprint, 1971); Timothy McGee and Sylvia E. Mittler, "Information on Instruments in Florentine Carnival Songs", *EM* 10 (1982): 452—461。

第二十五章　器乐的发展

乐谱版本

重奏音乐：收录于Petrucci, *Odhecaton*中的许多小品都被假定为器乐重奏曲（参见本书第十八章文献注释中所列曲集；亦可参见第十八章、二十章、二十二章、二十四章所列作品全集）。键盘音乐：十六世纪初德国管风琴师的作品已有许多被编订出版：有两套曲集混编了Hans Joachim Moser和Fritz Heitmann的作品：*Frühmeister der deutschen Orgelkunst* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1930); Hans Joachim Marx, *Tabulaturen des XVI. Jahrhunderts*, vol.1: *Die Tabulaturen aus dem Besitz des Basler Humanisten Bonifatius Amerbach, SMd* 6 (Kassel and Basel: Bärenreiter, 1967)。施利克：*Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein*, ed. Gottfried Harms (Hamburg: Ugrino, 1924); Macario Santiago Kastner, *Arnolt Schlick: Hommage à l'empereur Charles-Quint* (Barcelona: Boileau, 1954)。毕希纳：*Samtliche Orgelwerke, EDM* 54—55, ed. J. H. Schmidt (Frankfurt: H, Litolff, 1974)。霍夫海默：Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer* (Stuttgart: J. G. Cotta, 1929; reprint, 1969)。考特尔：*Die Tabulaturen des Organisten Hans Kotter*, ed. Wilhelm Merian (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916)。关于意大利的器乐作品，请参看Knud Jeppesen, *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento* (Copenhagen:

Munksgarrd, 1943)，其中包含了如下两部曲集中的一些精选作品：Antico, *Forttole intabulate* (1517)；Cavazzoni, *Reccerchari, motetti, canzoni* (1523)；关于若斯坎作品的键盘改编曲有一套非常有趣的曲集，见于Thomas Warburton, *Keyboard Intabulations of Music by Josquin Des Press, RRMR* 34 (Madison: A—R Editions, 1980)。琉特琴音乐：读者可以从Otto Gombosi, *Capirola Lute Book: Compositione di Meter Vincenzo* (Neuilly-sur-Seine: Société de Musique d'Autrefois, 1955)中获得关于十六世纪前二十年意大利琉特琴音乐的整体印象。Benvenuto, *20 ricercari di Franciscos Bossinensis* (Milan: Suvini Zerboni, 1954)；Helmut Mönkemeyer, Dalza's *Intabolatura de Auto, Petrucci, 1508* (Hofhein-am-Taunus: Hofmeister, 1967)；另可参见前文所列由Harms编订的施利克作品集。

专业期刊

有一些优秀的管风琴期刊可供参考：*The Galpin Society Journal*和*Journal of the American Musical Instrument Society*的覆盖面较广，甚至堪比*Early Music*。另有一些聚焦于特定乐器的杂志，如*Historic Brass Society Journal*；*Journal of the Viola da Gamba Society of America*；*Journal of the Lute Society of America*；*The Lute: The Journal of the Lute Society* (Britain)，以及*The Organ Yearbook*。

乐器文献概览

关于十五和十六世纪器乐的最佳导读文献是David Munrow, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance* (London: Oxford University Press, 1976)；亦可参 见Elizabeth V. Philips & John-Paul Christopher Jackson, *Performing Medieval and Renaissance Music: An Introductory Guide* (New York: Schirmer, 1986)；也可参阅针对乐器的专题论文，如收录于Jeffery T. Kite-Powell, *A Performer's Guide to Renaissance Music* (New York: Schirmer, 1994)中的那些资料翔实的文章；在Stanley Sadie ed., *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*中，几乎为所有乐器都设立了专题条目；另可参阅Howard Mayr Brown, "Instruments", in *Performance Practice: Music Before 1600*, ed. Howard Mayer Brown & Stanley Sadie (New York: Norton, 1989), 167—184，其脚注里包含了一些弥足宝贵的传

记性资料。

维奥尔琴：Ian Woodfield, *The Early History of the Viol* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984)；Alison Crum & Sonia Jackson, *Play the Viol: The Complete Guide to Playing the Treble, Tenor, and Bass Viol,* Early Music Series 10 (Oxford: Oxford University Press, 1989)；Keith Polk, "Vedel und Geige — Fiddle and Viol: German String Tradition in the Fifteenth Century", *JAMS* 42 (1989): 504—546。克鲁姆管：Kenton Terry Meyer, *The Crumhorn: Its History, Design, Repetory, and Technique*, Studies in Musicology 66 (Ann Arbor: UMI Research Press, 1983)。竖笛和长笛：这方面较好的概览性著作是Edgar hunt, *The Recorder and Its Music* (New York: Norton, 1962)；John Solum, *Early Flute,* Early Music Series 15 (Oxford: Clarendon Press, 1992)，其中包含论述文艺复兴长笛的专章，作者是Anne Smith。羽管键琴：Frank Hubard, *Three Centuries of Harpsichord Making* (Cambridge: Harvard University Press, 1965)。琉特琴：通晓法语的读者，可阅读Jean Jacuot, *Le Luth et sa musique*, Colloques International du Centre National de la Recherche 511 (Paris: CNRS, 1976)，其中有多篇切题的论文。亦可参阅Friedemann Hellwig, "Lute Construction in the Renaissance and Baroque", *GSJ* 27 (1974): 21—30，以及Gerhard Söhne, "On the Geometry of the Lute", *JLSA* 13 (1980): 35—54，这两篇文献都论及了这件乐器的物理构造。

曲目与表演

有关十六世纪器乐曲目的基础性参考读物是Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600: A Bibliography* (Cambridge: Harvard University Press, 1965)。重奏音乐：英语文献中尚无全面性的研究，通晓德语的读者可参考Dietrich Kâmper, *Studien zur Instrumentalen Ensemblemusik des 16. Jahrhunderts in Italien* (Analecta musicologica 10) (Cologne: Böhlau, 1970)。关于维奥尔琴的表演，可参 看Brown, "Notes (and Transposing Notes) on the Viol in the Early Sixteenth Century", in *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources and Texts*, ed. Iain Fenton (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 61—78，这位作者还写了"Notes (and Transposing Notes) on the Transverse Flute

in the Early Sixteenth Century", *JAMS* 12 (1986): 5—39，其中论及了长笛和竖笛；有关木管号的研究，可参见Polk, "Agustein Schwinger and the Zinck: Innovation in Performance Practice", *HBSJ* 1 (1989): 83—92；亦可参见Warwick Edward 和 Louise Litterick的文章，辑录于本书第十七章的文献注释中。键盘音乐：最全面的概览性著作是Willi Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, rev. ed. (Bloomington: Indiana University Press, 1972)；另有一篇综论性文献是Alexander Silbiger, *Keyboard Music before 1700* (New York: Schirmer, 1995)；关于键盘指法研究，可参看Mark Lindley, "Renaissance Keyboard Fingering", in *A Performer's Guide to Renaissance Music*, ed. Jeffrey T. Kite-Powell (New York: Schirmer, 1994), 189—199；Calvert Johnson, "Early Italian Keyboard Fingering", *EKJ* 10 (1992): 7—88；关于管风琴在教堂里的用途问题，可参看Otto Gombosi, "About Organ Playing in the Divine Service, circa 1500", in *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison* (Cambridge: Harvard University Press, 1957), 51—68。琉特琴音乐：关于琉特琴最早的乐谱及曲目，请参看David Fallows, "15th-Century Tablatures for Plucked Instruments: A Summary, a Revision, and a Suggstion", *LSJ* 19 (1997): 7—31；另可参见Diana Poulton, *Lute Playing Technique* (London: The Society of the United Kingdom, 1981)。

调音体系

Ross W. Duffin, "Tuning and Temperament", in *A Performer's Guide to Renaissance Music*, 238—247。

三本经过英译的教学手册

Virdung, *Musica getutscht* (1511) 经过编辑和翻译后辑于Beth Bullard, *Musica getutscht: A Treatise on Musical Instruments by Sebastian Virdung* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993)；Martin Agicola, *Musica instrumentals deutsch* (初版1529；修订版1545)。此书经过编订和翻译后辑录于William Hettrick, *Musica instrumentalis deudsch: A Treatise on Musical Instruments (1529, 1545) by Martin Agricola* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994)；Schlick论述管风

琴制造的*Spiegel der Orgelmacher und Organisten*已有影印本和英译本，可见于Elizabeth Barber, *Bibliotheca organologica* 113 (Buren: Fritz Knuf, 1980)。

其他引用文献

David Douglass, "The Violin"; Paul O'Dette, "Plucked Instruments"，以上两篇文献共同辑于*A Performer's Guide to Renaissance Music*, ed. Jeffery T. Kite-Powell (New York: Schirmer, 1994)；亦可参见Jeanne Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous la règne de Philippe le Bon* (1420—1467) (Strasbourg: Heitz, 1939)；以及Willi Appel, *The Notation of Polyphonic Music, 900—1600*, 5 th ed. (Cambridge, Mass.: Mediaeval Academy of America, 1961)。

第二十六章　天主教会及其音乐

乐谱版本

克莱芒"非教皇"：*Opera omnia, CMM* 4, ed. K. P. Bernet Kempers (American Institute of Musicology, 1951—1976)。贡贝尔：Joseph Schmidt-Görg (American Institute of Musicology, 1951—1975)。莫拉莱斯：*Opera omnia, MME* 11, 13, 15, 17, 20, 21, 24, 34, ed. Higini Anglès (Madrid: Consejo Superior di Investigaciones Cientificas, 1952—1984)。韦尔代洛：*Opera omnia, CMM* 28, ed. Anne-Marie Bragard (American Institute of Musicology, 1966—1973)。维拉尔特：*CMM* 3, ed. Heinrich Zenck & Walter Gerstenberg (American Institute of Musicology, 1950—1977)。另可参见H. Colin Slim, *A Gift of Madrigals and Motets*, 2 vols. (Chicago: Chicago University Press, 1972)，以及*The Altus Parts at Oscott College, Sutton Coldfield*的附录部分；Richard Sherr ed., *The Sixteenth-Century Motet* (New York: Garland, 1991—2000)。

简明概要读本

虽然对于这代人的宗教音乐还没有独立成册的深度概览式著作，不过Tim Carter, *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy* (Potland: Amadeus

Press, 1992), chapter 5, “Sacred Polyphony in the Mid Sixteenth Century” 可作为对本章论题的有益补充。

仿作弥撒曲

参见本书第二十二章文献注释中所列出自Lewis Lockwood、Quentin W. Quereau、René B. Lenaerts名下的著作；若想单独了解莫拉莱斯的仿作弥撒曲，可参阅Robert M. Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961)，这是英语文献中论述这位作曲家的最为全面和充分的著作；关于这位作曲家的其他文献还有Jo-Ann Reif, “Music and Grammar: Imitation and Analogy in Morales and the Spanish Humanists”, in *EM* 6 (1986): 227—243，此文探讨了莫拉莱斯弥撒曲与修辞实践之间的联系。

经文歌、政治、维拉尔特的新音乐

Edward E. Lowinsky, “A Newly Discovered Sixteenth-Century Motet Manuscript at the Biblioteca Vallicalliana in Rome”, *JAMS* 3 (1950): 173—232；Slim, *A Gift of Madrigals and Motet*；若想了解政治活动如何利用宗教局势的决定性转向，可参看George Nugent, “Anti-Protestant Music for Sixteenth-Century Ferrara”, *JAMS* 43 (1990): 228—291。关于维拉尔特的新音乐，文献众多：Michelle Fromson, “Themes of Exile in Willaert’s *Musica nova*”, *JAMS* 47 (1994): 442—487；Anthony A. Newcomb, “Editions of Willaert’s *Musica nova*: New Evidence, New Speculations, *JAMS* 26 (1973): 132—145；David S. Butchart, “La Pecorina’ at Mantua, *Musica nova* at Florence”, *EM* 13 (1985): 358—366；Armen Carapetyan, “The Musica Nova of Adrian Willaert”, *JRBM (MD)* 1 (1946): 200—221；通晓意大利语的读者，可阅读如下一篇全面透彻的文献：Jessie Ann Owens & Richard Agee, “La stampa della ‘Musica Nova’ di Willaert”, *RIM* 24 (1989): 219—303。《新音乐》已被辑录于*Opera omnia*, vols. 5, 13；另可参见Patrick Macey的两篇论文：“Savonarola and the Sixteenth-Century Motet”, *JAMS* 36 (1983): 442—452，“The Lauda and the Cult of Savonarola”, RQ 45 (1992): 439—483。

关于分工合作的唱诗班

最全面的研究当属Anthony F. Carver, *"Cori spezzati": The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz*, 2 vols. (Cambridge: Cambridge University Press, 1988)；另可参见David Bryant, "The *cori spezzati* of St Mark's: Myth and Reality", *EMH* 1 (1981): 165—186。

调域扩展与维拉尔特《酒醉者何不可为》

关于这一论题的基础性读物依然是如下一些引发争议的著作：Edward E. Lowinsky, *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet* (New York: Columbia University Pree, 1946; reprint, 1967)；"Secret Chromatic Art Re-examined", in *Perspectivies of Musicology*, ed. Barry S. Brook, Edward O. Downes & Sherman Van Solkema (New York: Norton, 1970), 91—135；"Adrian Willaert's Chromatic 'Duo' in Sixteenth- and Seventeenth-Century Compositions", in *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, ed. Harold Powers (Princeton: Princeton University Press, 1968), 183—238；"The Goddess Fortuna in Music", *MQ* 29 (1943): 45—77；"Matthaeus Greiter's Fortuna: An Experiment in Chromaticism and in Music Iconography", *MQ* 42 (1956): 500—519, 43 (1957): 68—85。针对洛温斯基的假设有两篇最新的反驳性论文：一篇是Jaap van Benthem, "Fortuna in Focus: Concerning 'Conflicting' Progressions in Josquin's *Fortuna d'un gran tempo*", *TVNM* 30 (1980): 1—50；另一篇是"Lzazrus versus Absalon: About Fiction and Fact in the Netherlands Motet", *TVNM* 39 (1989): 54—82；亦可参见Dorothy Keyser, "The Character of Exploration: Adrian Willaert's Quid non ebrietas", in *Musical Repercussions of 1492: Encounters in Text and Performane*, ed. Carol E. Robertson (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1992), 185—207；另可参阅本书第十七章文献注释中所列出自Karel Berger和Margaret Bent的文献。关于维拉尔特作品引发的理论性争辩，可参阅Bonnie J. Blackburn, Clement Miller & Edward E. Lowinsky, *A Correspondence of Renaissance Musicians* (Oxford: Oxford University Press, 1991)。

总谱和作曲程序

Lowinsky, "On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians", *JAMS* 1 (1948): 17—23; "Early Scores in Manuscript", *JAMS* 13 (1960): 126—171; Jessie Ann Owens, "The Milan Partbooks: Evidence of Cipriano de Rore's Compositional Process", *JAMS* 37 (1984): 270—298; *Composers at Work: The Craft of Musical Composition, 1450—1600* (Oxford: Clrendon Press, 1996)。

其他引用文献

Clement Miller, "Jerome Cardan on Gombert, Phinot, and Carpentras", *MQ* 58 (1972): 412—419。

第二十七章　各国的歌曲风格

乐谱版本

尚松。克洛丹·德·塞米西: *Opera omnia, CMM* 52, ed. Gaston Allaire &Isabelle Gaseaux (American Institute of Musicology, 1970—1986)。若斯坎: *C. Janequin (c. 1485—1558): Chansons polyphoniques*, ed. A. Tilman Merritt & François Lesure (Monaco: L'Oiseaux-lyre, 1965—1971)。帕塞罗: *Opera omnia, CMM* 45, ed. Georges Dottin (American Institute of Musicology, 1967)。还有四套涉及多位作曲家的乐谱版本可供参阅: Lawrence F. Bernstein, *La Couronne et fleur des chansons a troys*, 2 vols., *MMR* 3 (New York: The Broude Trust, 1984)，这套乐谱的完整版本出现于1536年，其中选入了维拉尔特年轻时的许多作品; Leta E. Miller, *Thirty-Six Chansons by French Provincial Composers (1529—1550), RRMR* 38 (Madison: A—R Editions, 1981); Frank Dobbins, *The Oxford Book of French Chansons* (Oxford: Oxford University Press, 1988); Jane A. Bernstein ed., *The Sixteenth-Century Chanson*, 30 vols., (New York: Garland, 1987—1995)，其中收录了1570年代各时期的尚松作品。

牧歌。阿卡代尔特: *Opera omnia, CMM* 31, ed. Albert Seay (American Institute of Musicology, 1965—1970)。维拉尔特：参阅第二十六章文献注释中所列篇目。韦尔代洛: *Opera omnia*中并未收录这位作曲家的牧歌作品，不过在H.

Colin Slim, *A Gift of Madrigals and Motets*, 2 vols. (Chicago: Chicago University Press, 1972) 中收入了他的几首牧歌；他的更多牧歌作品可见于*The Italian Madrigal in the Sixteenth Century*, vols. 29—30 (出版信息见后)。维拉内拉。参阅Donna G. Cardamone, *Adrian Willaert and His Circle: Canzone villanesche alla napolitana and villotte, RRMR* 30 (Madison: A—R Editions, 1978)，其中包含了诺拉的一些维拉内拉，以及维拉尔特为之所作的改编曲。与Garland的三十卷尚松集并行的还有Jessie Ann Owen, *Italian Madrigal in the Sixteenth Century* (New York: Garland, 1987—1996)，其中除精选了韦尔代洛的一些牧歌外，还包括了致敬维拉尔特社交圈的三卷牧歌：Giachet de Berchem (vol.1)，Perissone Cambio (vols. 2—3)，Baldassare Donato (vol. 10)。

支撑声部利德和师傅歌曲。森夫尔：*Sämtliche Werke*, ed. Walter Gerstenberg et al. (Wolfenbüttel: Möseler, 1937—1974)；还有一本不错的复调德语利德选集：Helmuth Osthoff, *German Part Song from the 16th Century to the Present Day*, Anthology of Music (Cologne: Arno Volk, 1955)；萨克斯所创十三支曲调可见于G. Münzer, *Das Singebuch des Adam Puschman* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906)。

尚松

三篇文献值得阅读：Howard Mayer Brown, "The Genesis of a Style: The Parisian Chanson, 1500—1530", in *Chanson and Madrigal, 1480—1530*, Isham Library Papers 2, ed. James Harr (Cambridge: Harvard University Press, 1964), 1—50；还有Lawrence F. Bernstein的两篇重要论文："The 'Parisian Chanson': Problems of Style and Terminology'", *JAMS* 31 (1978): 193—240；"Notes on the Origin of the Parisian Chanson", *JM* 1 (1982): 275—326。亦可参见Daniel Heartz, "The Chanson in the Humanist Era", in *Current Thought in Musicology*, ed. J. W. Grubb (Austin: University of Texas Press, 1976), 193—230。关于弗朗索瓦一世的宫廷音乐生活以及里昂的城市音乐生活，可参阅John T. Brobeck, "Musical Patronage in the Royal Chapel of France under Francis I (r. 1515—1547)", *JAMS* 48 (1995): 187—239；Richard Freedman, "Paris and French Court under François I", in *The Renaissance*, ed. Iain Fenlon (London: Macmillan, 1989), 174—196, 197—

215; Frank Dobbins, *Music in Renaissance Lyons* (Oxford: Oxford University Press, 1992); Isabelle Cazeaux, *French Music in the Fifteenth and Sixteenth Centuries* (Oxford: Blackwell, 1975)。

意大利牧歌

牧歌专题的研究文献可以用汗牛充栋来形容。关于早期牧歌有两本不错的基础性读物，分别是James Harr, *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350—1600* (Berkeley and Los Angeles: University of California, 1986), chapter 3； 以及Tim Carer, *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy* (Portland: Amadeus Press, 1992), chapter 6。关于意大利牧歌的经典研究是: Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, 3 vols., trans. Alexander H. Krappe, Roger H. Sessions, Oliver Strunk (Princeton: Princeton University Press, 1949)。还有一部稍显逊色的导论性著作，即Jerome Roche, *The Madrigal*, 2nd ed. (New York: Scribner, 1990)。至于早期的原始资料和传播文献，参见Iain Fenlon & James Haar, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century: Sources and Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988)。关于牧歌的文学背景，可参看Dean T. Mace, "Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal", *MQ* 55 (1969): 65—86。Don Harrán, "Verse Types in the Early Madrigal", *JAMS* 22 (1969): 27—53。关于佛罗伦萨的艺术赞助活动，可参看Richard J. Agee, "Ruberto Strozzi and the Early Madrigal", *JAMS* 38 (1985): 227—237。关于彼特拉克诗作的音乐化演绎，可参看Martha Feldman, "The Composer as Exegete: Interpretations of Petrarchan Syntax in the Venetian Madrigal", *StudM* 18 (1989): 203—238。关于牧歌和修辞的关系，可参看Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995)。关于轻盈形式，尤其是维拉内拉的相关论述，可参阅Donna G. Cardamone, *The Canzone villanesca alla napolitana and Related Forms, 1537—1570*, 2 vols. (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981)；亦可参见Margaret Mabbett, "Some Thoughts on Italian Secular Vocal Music of the Sixteenth Century", in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. Tess

Knighton & David Fallows (New York: Schirmer, 1992), 127—130。

利德与师傅歌手

支撑声部利德的全部曲目，尽数罗列于Norbert Böker-Heil, Harald Heckman & Ilse Kindermann, *Das Tenorlied: Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen, 1450—1580* (Kassel: Bärenreiter, 1979—1986)；关于支撑声部利德的衰亡，可参阅Ludwig Finscher, "Lied and Madrigal, 1580—1600", in *Music in the German Renaissance: Source, Styles, and Contexts*, ed. John Kmetz (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 182—192。关于师傅歌手的文献基本都是德文：Bert Nagel, *Meistergesang*, 2nd ed. (Stuttgart: Metzler, 1971)可谓标准的导论读本；诗歌文本方面的研究可参阅：Archer Tayor, *The Literary History of Meistergesang* (New York: Modern Language Association of America, 1937)；关于纽伦堡的音乐生活，有一篇很好的论文：Susan Gattuso, "16-Century Nuremberg", in *The Renaissance*, ed. Iain Fenlon (London: Macmillan, 1989), 286—303。

彼特拉克和马罗

关于彼特拉克的经典研究著作是Ernest Hatch Wilkins, *Life of Petrarch* (Chicago: Chicago University Press, 1961)；*Canzoniere*, 英译本可见于R. M. Durling, *Petrarch's Lyric Poems: The "Rime sparse" and Other Lyrics* (Cambridge: Harvard University Press, 1971)；关于马罗诗歌的研究，请参阅C. A. Mayer, *Clément Marot: Oeuvres lyriques* (London: Athlone Press, 1964)。

其他引用文献

Desmond Seward, *Prince of the Renaissance: The Golden Life of François I* (London: Constable, 1973)；Sarah Fuller, *The European Musical Heritage: 800—1750* (New York: Knopf, 1987)。

第二十八章　历史插图：1533—1536

亨利和安妮·博林

亨利的离婚事件在J. J. Scarisbrick, *Henry VIII* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968), chapters 7—8中有详细论述；亦可参考Jasper Ridley, *Henry VIII: The Politics of Tyranny* (New York: Viking, 1985)；以及John Guy, *Tudor England* (Oxford: Oxford University Press, 1988)。

米开朗基罗

有两本通论性著作值得推荐：Frederick Hartt, *Michelangelo* (New York: Abrams, 1964)；Howard Hibbard, *Michelangelo* (New York: Harper & Row, 1974)；有关米开朗基罗生平和作品的标准读物是Charles de Tolnay, *Michelangelo*, 5 vols. (Princeton: Princeton University Press, 1943—1960)；有一本有趣的心理分析传记：Robert S. Liebert, *Michelangelo: A Psychoanalytic Study of His Life and Images* (New Haven: Yale University Press, 1983)；有关西斯廷礼拜堂的资料，参见如下一本全面的论文集：Massimo Giacometti, *The Sistine Chapel: The Art, the History, and the Restroration* (New York: Harmony, 1986)，其中包含有丰富的图片资料。

卡蒂埃

有关卡蒂埃的加拿大航程，可参阅Samuel Eilot Morison, *The European Discovery of America: The Northern Voyages, A. D. 500—1600* (New York: Oxford University Press, 1971)；Francis Jennings, *The Founders of America* (New York: Norton, 1993)虽不详尽，却也值得参考。

加尔文

公认的基础性读物是William Bouwsma, *John Calvin: A Sixteenth-Century Portrait* (Oxord: Oxford University Press, 1988)；加尔文的《基督教义理》已有不止一个译本，最新的一本译著是基督教经典博物馆[Library of Christian Classics]中所藏Ford Lewis Battles的英译本 (London, 1961)。

其他引用文献

Giorgio Vasari, *Lives of the Artists*, ed. trans. George Bull (Harmondsworth: Penguin, 1976)。

第二十九章　音乐印刷业的发展

通论性研究

关于十六世纪印刷业的有趣研究，可见于Elizaeth L. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983)，以　及H. S. Bennet, *English Books and Readers, 1475—1557*, 2nd ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1969)；重点论述音乐印刷的书籍，可参阅Donald W. Krummel & Stanley Sadie, *Music Printing and Publishing* (New York: Norton, 1990)，其中有一个很使用的"音乐印刷商和出版商词典" [Dictionary of Music Printers and Publishers]，这是一份由Stanley Boorman整理的信息量极大的词汇表，还有Krummel撰写的一篇构架很好的传记；若想查看关于十六世纪音乐印刷品引发的各种问题的简明论述，可参阅Mary S. Lewis, "The Printed Music Book in Context: Observations on Some Sixteenth-Century Editions", *Notes* 46 (1990): 899—918。

针对个别出版商的研究

阿泰尼昂：Daniel Hearts, *Pierre Attaingnant, Royal Printer of Music* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969)。多里克：Suzanne G. Guisck, *Valerio Dorico: Music Printer in Sixteenth-Century Rome* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981)。杜·舍曼：François Lesure and Geneviève Thilbault, "Bibliographie des éditions musicales publiées par Nicolas du Chemin (1546—1576)", *AnnM* 1 (1953): 269—373；4 (1956): 251—253；6 (1958—1963): 403—406。加尔丹诺：Mary S. Lewis, *Antonio Gardano, Venetian Music Printer, 1538—1569: A Descriptive Bibliography and Historical Study* (New York: Garland, 1988)。勒鲁瓦与巴拉尔：Lesure & Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551—1598)* (Paris: Heugel, 1955)，还可参考*RdM* 40 (1957): 166—172作为补充。莫德：Samuel Pogue, *Jacques Moderne* (Lyons: Droz, 1969)。

斯托科：Jane A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539—1572)* (New York: Oxford University Press, 1998)。苏萨托：Ute Meissner, *Der Antwerpener Nootendrucker Tylman Susato* (Berlin: Merseberger, 1967)；Kristine Forney, "New Documents of the Life of Tielman Susato, Sixteenth-Century Music Printer and Musician", *RBM* 35—38 (1982—1984): 18—57。

关于印刷问题的研究

James Haar, "The Libro Primo of Costanzo Festa", *AcM* 52 (1980): 147—155；Donna G. Cardamone, "Madrigali a tre et arie napolitane: A Typographical and Repertorial Study", *JAMS* 35 (1982): 436—481；Kristine Forney, "Orlando di Lasso's 'Opus 1': The Making and Marketing of a Renaissance Music Book", *RBM* 39—40 (1985—1986): 33—60；Donna G. Cardamone & David L. Jackson, "Multiple Former and Vertical Setting in Susato's First Edition of Lassus's 'Opus 1'", *Notes* 46 (1989): 7—24；Stanley Boorman, "Some Non-Conflicting Attributions, and Some Newly Anonymous Compositions, from the Early Sixteenth Century", *EMH* 6 (1986): 109—157。

关于音乐印刷的社会经济背景

Daniel Hearts, "Au pres de vous - Claudin's Chanson and the Commerce of Publisher's Arrangements", *JAMS* 24 (1971): 193—225；Richard J. Agee, "The Venetian Privilege and Music-Printing in the Sixteenth Century", *EMH* 3 (1983): 1—42，以及"A Venetian Music Printing Contract and Edition Size in the Sixteenth Century", *StudM* 15 (1986): 59—65；Jane A. Bernstein, "The Burning Salamander: Assigning a Printer to Some Sixteenth-Century Music Prints", *Notes* 42 (1986): 483—501，以及"Financial Arrangements and the Role of Printer and Composer in Sixteenth-Century Italian Music Printing", *AcM* 63 (1991): 39—56；Bonnie J. Blackburn, "The Printing Contract for the *Libro primo de musica de la salamandra* (Rome, 1526)", *JM* 12 (1994): 345—356；Stanley Boorman, "Early Music Printing: Working for a Specialized Market", in *Print and Culture in the Renaissance: Essays*

on the Advent of Printing in Europe, ed. G. P. Tyson and S. S. Wagonheim (Newark: University of Delaware Press, 1986), 222—245；Tim Carter, "Music-Selling in Late Sixteenth-Century Florence: The Bookshop of Piero di Giuliano Morosi", *ML* 70 (1989): 483—504；"Music Printing in Late Sixteenth- and Early Seventeenth-Century Florence: Giorgio Marescotti, Cristofano Marescotti, and Zanobi Pignoni", *EMH* 10 (1990): 27—72；Nicoletta Guidobaldi, "Music Publishing in Sixteenth- and Seventeenth-Century Umbria", *EMH* 9 (1989): 1—36；Giulio Ongaro, "The Library of a Sixteenth-Century Music Teacher", *JM* 12 (1994): 357—375。

对印刷曲目的著录

这一时期的所有器乐印刷品都被著录在了Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600: A Bibliography* (Cambridge: Harvard University Press, 1965)；十六世纪出版的曲集被罗列于François Lesure, *Recueils imprimés: XVIe — XVIIe siècles*, RISM B/I/1 (Munich-Duisberg: G. Henle, 1960)；单个作曲家的牧歌专集目录可见于*Il nuovo Vogel: Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, ed. François Lesure & Claudio Sartori (Pomezia: Minkoff, 1977)。

学会

这关于意大利和法国的学会有两本标准读物，分别是Michele Maylender, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 vols. (Bologna: L. Cappeli, 1926—1930)和Francis Yates, *The French Academies in the Sixteenth Century* (London: The Warburg Institute, 1947)；论及维罗纳爱乐学会的有Giuseppe Turrini, *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione (Maggio 1543) al 1600 e il suo patrimoni musicale* (Verona, 1941)；关于不那么有名的学会的音乐活动，可参看Allan W. Atlas, "The Accademia degli Unisoni: A Music Academy in Renaissance Perugia", in *A Musical Offering: Essays in Honor of Martin Bernstein*, ed. Edward H. Clinckscale and Claire Brook (New York: Pendragon Press, 1977), 5—23。

其他引用文献

Daniel Heartz, "A New Attaingnant Book and the Beginnings of French Music Printing", *JAMS* 14 (1961): 9—23; Lawrence F. Bernstein, "Claude Gervaise as Chanson Composer", *JAMS* 18 (1965): 359—381; Lawrence F. Bernstein & James Haar, *Than Gero: Il primo libro de' madrigali italiani et cantoni francesse a due voci* (New York: Broude Bros., 1980); Richard J. Agee, "Filippo Strozzi and the Early Madirgal" *JAMS* 38 (1985): 227—237; Tim Carter, *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy* (Portland: Amadeus Press, 1992)。

第三十章　编订一首尚松：划分小节、比对原稿、撰写评定报告

划分小节

关于这个问题有一篇简明的导论：Bernard Thomas, "Renaissance Music in Modern Notation", *EM* 5 (1977): 4—11；亦可参见John Caldwell, *Editing Early Music* (Oxford: Clarendon Press, 1985)；关于使用"度量线"的严厉批评意见，可阅读Edwad E. Lowinsky, "Early Scores in Manuscript", *JAMS* 13 (1960): 126—173；Otto Gombosi讨论了依据节奏感来划小节线的做法，参见*The Capirola Lutebook: Composition di Meser vincenzo Capirola* (Neuilly-sur-Seine: Société de Musique d'Autrefois, 1955)。

文本批评

文字上的：在有关这一论题的导论文献中比较经典的有：A. E. Housman, "The Application of Thought of Textural Criticism", *Proceedings of the Classical Association* 18 (1921): 67—84，重印于*Art and Error: Modern Textual Editing*, ed. Ronald Gottesman & Scott Bennett (Bloomington: Indiana University Press, 1970), 1—16; Paul Maas, *Textual Criticism*, trans. Barbara Flower (Oxford: Clrendeon Press, 1957); L. D. Reynolds & N. G. Wilson, *Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1968); James Thorpe, *Principles of Textual Criticism and Editorial Technique Applied to Greek and Latin Texts* (Stuttgart: Teubner, 1973);

George Kane & E. Talbot Donaldson, *Piers Plowman: The Three Versions*, rev. ed. (London, 1988)；文本学学会[Society for Textual Scholarship, 1984—]的会刊——《文本》[*Text*]杂志中刊登过许多有关文本编订问题的包藏着闪光洞见的文章。

音乐上的：较好的基础性读物是James Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996)。以此为基础，可以再去阅读由1980年代初期的几场研讨会所衍生的两卷论文集：Ludwig Finscher, ed., *Quellenstudien our Music der Renaissance*, vol. 1: *Formem und Probleme der Überlieferung mehrstimmige Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, Wolfenbüttler Forschungen 6 (Munich: Kraus, 1981), vol. 2: *Datierung and Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit*, Wolfenbüttler Forschungen 26 (Wisebaden: Otto Harrassowitz, 1983)；亦可参见Margaret Bent, "Some Criteria for Establishing Relationships between Sources of Late-Medieval Polyphony"，以及Stanley Boorman, "Limitations and Extensions of Filiation Technique"（其中包含了一份非常有用的传记），两篇文章都收录在*Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources, and Text*, ed. Iain Fenlon (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 295—317 & 319—346; Boorman, "The Uses of Filiation in Early Music"，*Text* 1 (1984): 167—184。

评定报告

下述评定报告各自采用了不同的方式。作曲家的乐谱版本：Cornago, *Complete Works*, *RRMMAER* 15, ed. Rebecca L. Gerber (Madison: A—R Editions, 1984); Dufay, *Opera Omnia, CMM* 1 ed. Heinrich Bessler (American Institute of Musicology, 1951—1966); Dunstable, *Complete Works, MB* 8, ed. Manfred F. Bukofzer, rev. Margaret Bent, Ian Bent, and Brian Trowell (London: Stainer & Bell, 1970); Morton, *The Collected Works, RMR* 2, ed. Allan Atlas (New York: Broude Bros, 1981); Obecht, *New Obrecht Edition*, ed. Barton Hudson, Chris Maas, and Thomas Noblitt (Utrecht: Vereniging poor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1983—1999)。个别作曲家的乐谱抄本：Howard Mayer Brown, *A Florentine Chansonnier*

from the Time of Lorenzo the Magnificent: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Banco Rari 229, MRM 7 (Chicago: Chicago University Press, 1983); Leeman Perkins & Howard Garey, The Mellon Chansonnier, 2 vols. (New Haven: Yale University Press, 1979); Martin Picker, *The Chanson Albums of Marguerite of Austria* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965)。

其他引用文献

Rob C. Wegman, "What Is 'Acceleratio mensurae' ?" *ML* 73 (1992): 515—524。

第三十一章　十六世纪末以前的器乐

对于本章的内容，有一个很好的补充资料：Time Carter, *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy* (Portland: Amadeus Press, 1992), chapter 10。

个别乐器

键盘乐器：在这个论题上，最全面的文献依然是Willi Apel, *History of Keyboard Music to 1700*, trans. & rev. Hans Tischler (Bloomington: Indiana University Press, 1972); 亦可参见Alexander Silbiger, Keyboard Music before 1700 (New York: Schirmer, 1995)；同样不可缺少的读本，还有*CEKM*中的系列卷册，其中包含了许多作曲家（无论是伟大的还是不那么伟大的）的乐谱集。琉特琴：没有涵盖该时期琉特琴音乐所有方面的单篇文献，不过我们不妨在Julia Sutton, "The Lute Instructions of Jean-Baptiste Besard" , *MQ* 51 (1965): 345—363中领受到关于当时代琉特琴的一些教益；关于代表性琉特琴家的那三部乐谱集，可以参考Arthur J. Ness, *The Lute Music of Francesco Canova da Milan (1497—1593)*, Harvard Publications in Music 3—4 (Cambridge: Harvard University Press, 1970), Jean-Michel Vaccaro, *Albert de Ripper: Oeuvres* (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1972—1975), 以及Istvan Homolya & Daniel Benkö, *Bálint Bakfark: Opera omnia* (Budapest: Editio Musica, 1976)。比乌埃拉琴：关于这件乐器有一篇非常优秀的导论性文献：John Griffiths, "At Court and at Home

with the *Vihuela da mano*: Current Perspectives on the Instrument, Its Music, and Its World", *JLSA* 22 (1989): 1—26；另可参阅*Luis de Milán: El Maestro*, ed. Charles Jacobs (University Park: Penn State University Press 1971)；*Luys de Narváez: Los says libros del Delphin, MME III*, ed. Emilio Pujol (Barcelona: Consejo Syoeruir de Ubvesti-gaciones Científicas, 1945)；*Miguel de Fuenllana: Orphenica Lyra*, ed. Charles Jacobs (Oxford: Oxford University Press, 1978)。吉他：James Tyler, *The Early Guitar* (London: Oxford University Press, 1976)。器乐组合：通晓德语的读者可参看Dietrich Kämper, *Studien our instrumental Ensemblemusik des 16. Jahrhunderts in Italian, AnMc 10* (Cologne and Vienna: Böhlau, 1970)，此书提供了综合性的概述（此书有Lorenzo Bianconi的意大利语译本，题为*La musica strumentale nel Rinascimento* [Turin: ERI, 1976]）。最具重要性的是：*Italian Instrumental Music of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, 30 vols., ed. James Ladewig (New York: Garland, 1987—1995)。

基于声乐模板的改编曲

关于以声乐曲为范本来写作的器乐曲（不论体裁），有一本不错的导论性读物：John Ward, "The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music", *JAMS* 5 (1952): 88—98；关于阿泰尼昂出版的键盘改编曲，可参看Albert Seay, *Pierre Attaingnant: Transcriptions of Chansons for Keyboard, CMM 20* (American Institute of Musicology, 1961)，以及Yvonne Rokseth, *Treize Motets et un Prélude pour rogue parts chez Pierre Attaingnant en 1531* (Paris: Société Française de Musicologie, 1930)。

基于圣咏旋律的改编曲

Willi Apel, *History of Keyboard Music* (出版信息见上文)是一个不错的出发点；如欲详细了解管风琴在礼拜仪式中的作用，可参看Benjamin Van Wye, "Ritual Use of the Organ in France", *JAMS* 33 (1980): 287—325；关于吉罗拉莫·卡瓦佐尼的乐谱集，参阅Oscar Mischiati, ed., *G. Cavazzoni: Orgelwerke* (Mainz: B. Schott, 1959—1961)。

变奏曲

Imogene Horsley, "The 16th-Century Variation: A New Historical Survey", *JAMS* 12 (1959): 118—132；Robert U. Nelson, *The Technique of Variation: A Study of the Instrumental Variation from Antonio de Cabezón to Max Reger* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1948)；关于卡韦松的变奏曲，可参阅 *The Collected Works of Antonio de Cabezón*, ed. Charles Jacobs (Brooklyn: Institute of Mediaeval Music, 1967—1986)。

利切卡尔和坎佐纳

关于这两种体裁发展史的简明论述，可参考H. Colin Slim, Musica Nova, *MRM* I (Chicago: University of Chicago Press, 1964)，其中包含了1540年出版的所有乐谱集及其相关的历史研究；亦可参见Warren Kirkendale, "Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium", *JAMS* 32 (1979): 1—44；*JLSA* 22 (1990)中的所有文章都致力于研究幻想曲，尤其是为琉特琴而作的幻想曲。

上文提及的Apel和Kämper的文献分别提供了关于键盘坎佐纳和重奏坎佐纳的绝好引论；还有一篇有趣的文章，即Robert Judd, "Repeat Problems in Keyboard Settings of Canzoni alla francese", *EM* 7 (1989): 198—214。安德烈亚·加布里埃利：*Ricercari für Orgel, Canzoni alla francese*, and *Canzonen und ricercari ariosi*, ed. Pierre Pidoux (Kassel: Bärenreiter, 1952, 1953, 1961)；加布里埃利作品的一个全新版本也在印刷过程中，由G. Ricordi出版；此外，还有一整本论文（其中有些以英语写成）：Francesco Degrada, *Andrea Gabrieli e il suo tempo: Atti del convegno internazionale (Venezia 16—18 settembre 1985)* (Florence: Olschki, 1987)。梅鲁洛：*Canzonen (1952)*, ed. Pierre Pidoux (Kassel: Bärenreiter, 1941)；*Canzoni d'intavolatura d'organo, PRMR* 90—91, ed. Walker Cunningham and Charles McDermott (Madison: A—R Editions, 1992)；*Collected Keyboard Compositions*, ed. Robert Judd, 被纳入了*CEKM*之中 (American Institute of Musicology, 1991)。

前奏曲和托卡塔触技曲

Murray C. Bradshaw, *The Origin of the Toccata, MSD* 28 (American Institute of Musiclogy, 1972)，以及“Andrea Gabrieli and the Early History of the Toccata”, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo* (出版信息见上文)；关于这方面的曲谱集，请参阅Erich Valentin, *The Toccata* (Cologne: Arno Volk, 1958)。其中包含了一些精选出来的十六世纪托卡塔。安德烈亚·加布里埃利：他的定调前奏曲被引述在*Intonazionen für Orgel*, ed. Pierre Pidoux (Kassel: Bärenreiter, 1971)。梅鲁洛：*Toccate per organo*, ed. S. Dalla Libera (Milan: Ricordi, 1959)。

舞曲

Curt Sachs, *World History of the Dance* (New York: Norton, 1937) 虽然在某些方面略显过时，但仍然为我们提供了具有可读性的宏观图景；关于从当时代教材中重构舞曲的尝试，可参阅Yvonne Kendall, “Rhythm, Meter, and Tactus in 16th-Century Italian Court Dance: Reconstruction from a Theoretical Base”, *DR* 8 (1990): 3—27。有两本舞曲集：Daniel Heartz, Keyboard Dances from the Earlier Sixteenth Century, *CEKM* 8 (American Institute of Musicology, 1965)，以及Henry Expert, *Claude Gervaise, Estienne du Tertre, et anonymous: Danceries, MMRE* 23 (Paris: Leduc, 1908)；阿尔博的《舞蹈图谱》有了Mary Stewart的英译本(New York: Dover, 1967)。还有两盘有用的录像带：*Il ballerino (The Dancing Master): The Art of Renaissance Dance*, dir. Julia Sutton & Johannes Holub (Pennington, N. J.: Princeton Book, 1991)，以及*Le gratis d'amore (The Graces of Love): European Dance of the Late Renaissance*, Court Dance Company of New York (New York: Historical Dance Foundation, 1992)。

即兴演奏与装饰音

最好的基础性读物是Howard Mayer Brown, *Embellishing Sixteenth-Century Music* (London: Oxford University Press, 1976)； 亦可参见Timothy J. McGee, *Medieval and Renaissance Music: A Performer's Guide* (Toronto: Toronto University Press, 1985)；Carol MacClintock, *Reading in the History of Music in Performance*

(Bloomington: Indiana University Press, 1979); Ernst T. Ferand, "Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque", *AnnM* 4 (1956): 129—174，以及"Didactic Embellishment Literature in the Late Renaissance: A Survey of Sources", in *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. Jan LaRue (New York: Norton, 1966), 154—172，其中包含了一份关于1535—1688年间所有装饰音手册的完整目录；Imogene Horsley, "Improvised embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music", *JAMS* 4 (1951): 3—19；若想阅读包含着被记写出来的装饰音的同时代曲集，可参看Ferand, *Improvisation* (Cologne: Arno Volk, 1957)。有一些重要的教材有了英译本或影印本：Dalla Casa - *Il vero modo di diminuir* (Bologna: Forni, 1970); Diruta - *Il transilvano* (Bologna: Forni, 1969); Ganssi - tr. Dorothy Swainson (Berlin, Leinav, 1959); Oritz - *Trattado de Glosas* (Kassel: Bärenreiter, 1967); Thomas de Sancta Maria - Almnte C. Howell and Warren E. Hultberg, *The Art of Playing the Fantasia* (Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1991)。

工具性文献

Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600: A Bibliography* (Cambridge: Harvard University Press, 1965)详细罗列了所有出版的器乐曲集；Wolfgang Boetticher, *Katalog der Handschrifen in Lauten- und Gitarrentabulatur des 16.—18. Jahrhunderts, RISM* B VII (Munich: G. Henle, 1978)罗列了琉特琴和吉他曲的抄本。

其他引用文献

James Haar, "The Fantasie et recerchari of Giuliano Tiburtino", *MQ* 59 (1973): 223—238; Daniel Heartz, *Pierre Attaingnant, Royal Printer of Music: A Historical Study and Bibliographical Catalogue* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969)。

第三十二章　历史插图：1543—1547

科学界的进展

有三篇出色的导论文献是George Sarton, "The Quest for Truth: Scientific Progress during the Renaissance" , in *The Renaissance: Six Essays* (New York: Harper & Row, 1962), 55—76；Marie Boas Hall, *The Scientific Renaissance, 1450—1630* (New York: Harper, 1962)； 以及时限更宽的I. Bernard Cohen, *Revolution in Science* (Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1985)。关于哥白尼，可参见Fred Hoyle, *Nicolaus Copernicus: An Essay on His Life and Work* (New York: Harper & Row, 1973)；哥白尼的《天体运行论》有一个影印本，Macmillan (1972)，trans. ed. in *Great Books of the Western World*, vol. 16, ed. Robert Maynard Hutchins (Chicago: William Benton, 1952)。

特伦托公会

Thomas Bokenkotter, *A Concise History of the Catholic Church* (New York: Doubleday, 1977), chapter 19有对特伦托公会的目标和成就的清晰叙述；另可参见Henri Daniel-Rops, *The Catholic Reformation*, trans. John Warrington (London: J. M. Dent, 1962)；Arthur Geoffrey Dickens, *The Counter Reformation* (London: Thames & Hudson, 1968)。

其他引用文献

Charles Scott Sherrington, *The Endeavor of Jean Fernel* (Folkestone, Eng.: Dawson, 1974)；James Burke, *The Day the University Changed* (Boston: Little, Brown, 1985)。

第三十三章　宗教改革运动

乐谱版本

约翰·瓦尔特：Sämtliche Werke, ed. Otto Schröder (Kassel: Bärenreiter, 1953—1973)。乔治·劳的一些出版物被编入了*Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545 in praktischer Neuausgabe* (Kassel: Bärenreiter, 1955—1980)。克

劳德·古迪梅尔：*Oeuvres complètes*, ed. Pierre Pidoux et al. (Brooklyn: Institute of Mediaeval Music, 1967—1983)。克莱芒“非教皇”:《小型诗篇歌集》可见于 *Opera omnia*, vol. 2 (参阅第二十六章的文献注释部分)。《日内瓦韵文诗篇》：单声版本可见于下文所列Pidoux的著作；关于非礼仪性圣歌[*Leisen*]的复调配曲，有一个代表性曲集可见于Johannes Riedel, *Leise Settings of the Renaissance and Reformation Era, RRMR* 35 (Madison: A—R Editions, 1980)。

关于宗教改革的通论性研究

这方面的导论性文献有：Arthur Geoffrey Dickens, *Reformation and Society in Sixteenth-Century Europea* (New York: Harcourt, Brace & World, 1966)；H. J. Grimm, *The Reformation Era*, 2nd ed. (New York: Macmillan, 1973)；Bob Scribner, Roy Parker, Mikuláš Teich, *The Reformation in National Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994)。亦可参见Hans Joachim Hillerbrand, *The World of the Reformation* (New York: Scribner, 1973)和*The Protestant Reformation* (New York: Walker, 1968)，后者是一本主要的档案汇编；Lewis William Spitz, *The Protestant Reformation, 1517—1559* (New York: Harper & Row, 1985)。

关于新教教堂音乐的通论性研究

Friedrich Blume, *Protestant Church Music: A History* (New York: Norton, 1974)；Robert M. Stevenson, *Patterns of Protestant Church Music* (Durham: Duke University Press, 1953)。

路德

关于路德生平和思想的导论性研究是：Roland H. Baiton, *Here I Stand: The Life of Martin Luther* (New York: Abingdon-Cokesbury Press, 1950)；亦可参见Heiko A. Oberman, *Luther: Man between God and Devil*, trans. Eileen Walliser-Schwarzbart (New Haven: Yale University Press, 1989)。更通俗的读本可选William Manchester, *A World Lit Only by Fire: The Medieval Mind and the Renaissance, Portrait of an Age* (Boston: Little, Brown, 1992)。

路德与音乐

这方面的基础性研究是Walter E. Buszin, “Luther on Music”, *MQ* 32 (1946): 80—97; Paul Nettl, *Luther and Music* (Philadelphia: Muhlenberg Press, 1948); Carl Schalk, *Luther on Music: Paradigms of Praise* (St. Louis: Concordia, 1988)。若想阅读视域更宽的著作，可选Robin A. Leaver, “The Lutheran Reformation”, in *The Renaissance*, ed. Iain Fenlon (London: Macmillan, 1989), 263—285，以及“Christian Liturgical Music in the Wake of the Protestant Reformation”, in *Sacred Sound and Social Change: Liturgical Music in Jewish and Christian Experience,* ed. Lawrence A. Hoffman & Jane R. Walton (Notre Dame, Ind: Notre Dame University Press, 1992), 124—144; John W. Barker, “Sociological Influences upon the Emergence of the Lutheran Chorale”, *MMA* 4 (1969): 157—198; Johannes Riedel, *The Lutheran Chorale: Its Basic Traditions* (Minneapolis: Augsburg Publishing, 1967)。

茨温利和加尔文

George R. Potter, *Zwingli* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976); William J. Bouwsma, John Calvin: A Sixteenth-Century Portrait (Oxford: Oxford University Press, 1988); John W. Bratt, *The Heritage of John Calvin* (Grand Rapids, Mich: Eerdmans, 1973)。

《日内瓦韵文诗篇》

Pierre Pidoux, *Le Psautier huguenot* (Basle: Bärenreiter, 1962); Ulrich Teuber, “Notes sur la redaction musicale du psautier genevois (1542—1562)”, *AnnM* 4 (1956): 113—128; Waldo Selden Pratt, *The Music of the French Psalter of 1562* (New York: Columbia University Press, 1939)。

其他引用文献

Bard Thompson, *Liturgies of the Western Church* (Philadelphia: Fottress Press, 1961; reprint 1980); Frank Dobbins, “Lyons: Commercial and Cultural Metropolis”, in *The Renaissance*, ed. Iain Fenlon (London: Macmillan, 1989), 197—215。

第三十四章　都铎王朝初期的英国

乐谱版本

费 尔 法 克 斯: *Collected Works, CMM* 17, ed. Edwin B. Warren (American Institute of Musicology, 1959—1966); Margaret Lyon, *Sacred Music from the Lambeth Choirbook: Robert Fayrfax, RRMR* 69 (Madison: A—R Editins, 1985)。卡弗尔: *Collected Works, Music Scotica*, 1, ed. Kenneth Elliot (Glasgow: University of Glasgow Press, 1996)。路德福德: Collected Works, *CMM* 27, ed. John Bergsagel (American Institute of Musicology, 1963—1977)。塔文纳: *J. Taverner, c. 1495—1545, TCM* 1, 3, ed. Percy Buck et al. (London: Oxford University Press, 1923—1924); *J. Tarver: The Six-Part Masses* (vol. 1), *The Votive Antiphones* (vol. 2), *Four- and Five- Part Masses* (vol. 3), *EECM* 20, 25 (London: Stainer & Bell, 1978—1989)。

手抄本：四卷本的Muisca Britannica（均由Stainer & Bell出版于伦敦）全都致力于这一时期的手稿：第1卷，The Mulliner Book, 3rd. ed. Denis Stevens (1962)；第10—12卷，*The Eton Choirbook*, 2nd., ed. Frank Ll. Harrison (1969—1973)；第18卷，Music at the Court of Henry VIII, rev. ed. ed. John Stevens (1969)；第38卷，Early Tudor Songs and Carols, ed. John Stevenss (1975)。亦可参见James Wrightson, *The Wanley Manuscripts, RRMR* 99 (Madison: A—R Edition, 1955); Judith Blizzard, *The Tudor Church Music of the Lumley Books, RRMR* 55 (Madison: A—R Editions, 1985)。

通论性研究

费尔法克斯: *Collected Works, CMM* 17, ed. 关于都铎早期音乐的全面综述，可见于John Caldwell, *Oxford History of English Music, vol. 1: From the Beginnings to c. 1715* (Oxford: Clarendon Press, 1991)，其中包含了一份充实的传记; Frank Fl. Harrison, *Music in Medieval Britain*, 4th ed. (Buren: Knuf, 1980)依然堪称经典之作；另有一篇文献也颇为重要，即Andrew Ashbee, *Records of English Court Music*, 8 vols.（Aldershot, Eng.; Scolar Press, 1991—1995)，其中提供了一份摘自1485—1714期间英国王廷记录的音乐材料"日历"; Richard Turbet, *Tudor Music: A Research and Information Guide* (New York: Garland, 1994)是一份非常有价值

的导论性文献；*EM* 25/2 (1997)的完整发行版本——称为“伦敦及其周边的音乐”——也致力于这个主题。

礼仪性音乐

Denis Stevens, Tudor Church Music (New York: Merlin, 1955; reprint, Norton, 1966)；Hugh Benham, *Latin Church Music in England, c. 1450—1575* (London: Barrie & Barrie, 1975)；Peter Le Huray, *Music and the Reformation in England: 1549—1660*也是不可或缺的；亦可参见Peter Phillips, English Sacred Music: 1549—1649 (Oxford: Gimell, 1911)；David Flanagan, “Some Aspects of the Sixteenth-Century Parody Mass in England”, *MR* 49 (1988): 1—11；Nick Sandon, “The Henrician Partbooks at Peterhouse, Cambrige”, *PRMA* 103 (1976—1977): 106—140。

世俗音乐

John Stevens, *Music and Poetry in the Early Tudor Court* (London: Methuen, 1961)；Warwick Edwards, “The Instrumental Music of Henry VIII’s Manuscript”, *The Consort* 34 (1978): 274—282。

四位作曲家

科尼什：Nan C. Carpenter, “Skelton’s Hand in William Cornish’s Parable”, *Comparative Literature* 22 (1970): 157—172；David Skinner, “William Cornysh: Clerk or Courtier” *MT* 138 (May 1997): 5—17。费尔法克斯：Edwin B. Warren, *Life and Works of Robert Fayrfax, 1464—1521, MSD* 22 (American Institute of Musicology, 1969)。塔文纳：David S. Josephson, *John Taverner: Tudor Composer* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1979)；Hugh Benham, “The Formal Design and Construction of Taverner’s Works”, *MD* 26 (1972): 239—259；“The Music of Taverner: A Liturgical Study, ” *MR* 33 (1972): 251—274；Nigel S. Davison, “The Western Wind Masses”, *MQ* 57 (1971): 429—443；Denis Stevens, “John Taverner”, in *Essays in Musicology in Honor of Dragon Plamenac on His 70th Birthday*, ed.

Gustave Reese & Robert J. Snow (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1969)。路德福德：Hugh Baillie, "Nicholas Ludford (c. 1485—c. 1557)", *MQ* 44 (1958): 196—208；John Bergsagel, "An Introduction to Ludford", *MD* 14 (1960): 105—130；"On the Performance of Ludford", *MD* 16 (1962): 35—55；David Skinner, "'At the mind of Nycholas Ludford': New Light on Ludford from the Churchwardens' Accounts of St Margaret's, Westminster", *EM* 22 (1994): 393—413。

都铎王朝

这方面有两篇优秀的文献：Geoffrey R. Elton, *Reform and Reformation: England, 1509—1558* (Cambridge: Harvard University Press, 1977)；John Guy, *Tudor England* (Oxford: Oxford University Press, 1988)；亦可参见Charles Ross, *The Wars of the Roses: A Concise History* (London: Thames & Hudson, 1976)；如想专门了解关于亨利八世的资料，可参阅第二十三章的文献注释部分。

其他引用文献

Clement Miller, "Erasmus on Music", *MQ* 52 (1966): 332—349。

第三十五章　音乐理论

乐谱版本以及理论著作的译本

格拉里安：其论著已有Clement Miller的英译本：*Dodecachordon,* 2 vols., *MSD 6* (American Institute of Musicology, 1965)。维琴蒂诺：其《古代音乐》一书有影印本，Edward E. Lowinsky为之撰写了导言，收录于Documenta musicologica, series I, vol. 17 (Kassel: Bärenreiter, 1959)；Maria Zika Maniates的英译本：*Ancient Music Adapted to Modern Practice*, in Music Theory Translation Series, ed. Claude V. Palisca。维琴蒂诺的另一篇论著*Descrizione dell' arciorgano* (1561)已有了Henry W. Kaufmann的英译文："Vicentino's Arciorgano: An Annotated Translation", *JMT* 5 (1961): 32。Kaufmann还编定了维琴蒂诺的作品：*Opera omnia, CMM* 26 (American Institute of Musicology, 1961)；读者当然也可以参考Kufmann, Life and Works of Nicola Vicentino, *MSD* 11 (American

Institute of Musicology, 1966)。扎里诺:《和声规范》第三部分已由Guy A. Marco和Claude V. Palisca　英　译：*The Art of Counterpoint*, Music Theory Translation Series 2 (New Heaven: Yale University Press, 1968)，第四部分由Vered Cohen英译：*On the Modes*, Music Theory Translation Series 7 (New Haven: Yale University Press, 1983)。还有两个影印版本：1558年的原版由Broude Brothers出版 (New York, 1965)，1573年的版本由Gregg Press出版 (Ridgewood, N. J., 1966)；此外，Broude Brothers还为扎里诺的*Dimostrationi harmonica* (1571)和*Sopplimenti musicali* (1588)出版了影印本 (New York, 1965, 1979)。

调式

有两位学者对该论题做出了尤为突出的贡献：Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, trans. Ellen Beebe (New York: Broude Bros, 1988；德文原版1974)；Harold S. Power, "Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony", *BjfHM* 16 (1992): 9—52，"Modal Representation in Polyphonic Offertories", *EMH* 2 (1982): 43—86，"Tonal Types and Modal Categories", *JAMS* 34 (1981): 428—470。亦可参见Cristle Collins Judd的重要论文："Modal Types and *Ut, Re, Mi* Tonalities: Tonal Coherence in Sacred Vocal Polyphony from about 1500", *JAMS* 45 (1992): 482—467；Sarah Fuller, "Defending the Dodecachordon: Ideological Currents in Glaren's Modal Theory", *JAMS* 49 (1996): 191—224；Peter N. Schubert, "Mode and Counterpoint", in *Music Theory and the Exploration of the Past*, ed. Christopher Hatch & David W. Bernstein (Chicago: Chicago University Press, 1993), 103—136；Jeffrey G. Kurtzman, "Tones, Modes, Clefs. and Pitch in Roman Cyclic Magnificats of the 16th Century", *EM* 22 (1994): 641—664。关于调式的表情品质，可参阅Meier, "Rhetorical Aspects of the Renaissance Modes", *JRMA* 115 (1990): 182—190；Palisca, "Mode Ethos in the Renaissance", in *Essays in Musicology: A Tribute to Alvin Johnson*, ed. Lewis Lockwood & Edward H. Roesner (Philadelphia: American Musicological Society, 1990), 126—139。

变音手法

如想获得对论题的（主观）整体印象，可参阅Edward E. Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1962)；另一本基础性读物是论述拉索《西比拉预言》的文献：William J. Mitchell, “The Prologue to Orlando di Lasso’s *Prophetiae Sibyllarum*”, *MF* 2 (1970): 264—273；Karol Berger, *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Late Sixteenth-Century Italy*, Studies in Musicology 10 (Ann Arbor: UMI Research Press, 1980), “Tonality and Atonality in the Prologue to Orlando di Lasso’s *Prophetiae Sibyllarum*: Some Methodological Problems in Analysis of Sixteenth-Century Music”, *MQ* 65 (1980): 484—504，以及“The Common and the Unusual Steps of *Music Ficta*: A Background for the Gamut of Orlando di Lasso’s *Prophetiae Sibyllarum*”, *RBM* 39/40 (1985/1988): 61—73；另可参见Kenneth J. Levy, “Costeley’s Chromatic Chanson”, *AnnM* 3 (1955): 213—263。

杰苏阿尔多

他的作品被编订在了*Carlo Gesualdo: Sämtliche Werke*, 9 vols., ed. Wilhelm Weismann & Glenn Watkins (Hamburg: Ugrino, 1957—1967)；关于此论题的标准专著读物是*Watkins, Gesualdo: The Man and His Music* (Chapel Hill: North Carolina University Press, 1973)。

人文主义

如想了解人文主义对音乐理论的影响，必备的基础性读物是Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven: Yale University Press, 1985)。

其他引用文献

Peter Bergquist, “The Poems of Orlando di Lasso’s *Prophetiae Sibyllarum* and Their Sources”, *JAMS* 32 (1979): 516—538；James Haar, “Zarlino’s Definition of Fugue and Imitation”, *JAMS* 24 (1971): 226—254。

第三十六章　历史插图：1560—1562

饮食习惯

对此有一部配有插图和食谱的简明读物：Richard Barber, *Cooking and Recipes from Rome to the Renaissance* (London: Allen Lane, 1973)；亦可参见下述文献的第三章：Fernand Braudel, *The Structures of Everyday Life: The Limits of the Possible*, vol. 1: *Civilization and Capitalism, 15th —18th Century*, trans. Siân Reynolds (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1992)。

帕拉迪奥

James S. Ackerman的两份研究文献可作为不错的基础读物：*Palladio* (Harmondsworth: Penguin, 1966)，以及*Palladio's Villas* (Locust Valley, N. Y.: J. J. Augustin, 1967)；关于艺术家帕拉迪奥与其赞助人巴巴罗关系的研究，参阅Douglas Lewis, "Patterns of Preference: Patronage of Sixteenth-Century Architects by the Venetian Patriciate", in *Patronage in the Renaissance*, ed. Guy Fitch Lyle & Stephen Orgel (Princeton: Princeton University Press, 1981), 354—380。

特蕾莎和埃尔·格列柯

特蕾莎自传已有英文版：*The Life of Saint Teresa of Avila by Herself*, trans. J. M. Cohen (Harmondsworth: Penguin, 1957)；关于特蕾莎的生平和成就，还有一部虽然简明却能让人受教的优秀读物：Theodore K. Rabb, *Renaissance Lives: Portraits of an Age* (New York: Pantheon, 1993)；关于德列萨的神秘幻象，参考Catherine Swietlicke, *Spanish Christian Cabala: The Works of Luis de León, Santa Teresa de Jesus, and San Juan de la Cruz* (Columbia: University of Missouri Press, 1986)。关于埃尔·格列柯作品的标准读物和作品目录，可参考Harold E. Wethey, *El Greco and His School*, 2 vols. (Princeton: Princeton University Press, 1962)；亦可参见Jonathan Brown et al., *El Greco of Toledo* (Boston: Little, Brown, 1982)。

第三十七章　意大利和西班牙的反宗教改革运动

乐谱版本

帕莱斯特里纳：有两套全集：一套是三十二卷本的*Werke*, ed. F. X. Haberl (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862—1907)，这是我们时代的第一套聚焦于帕莱斯特里纳音乐的评注版乐谱；另一套是三十五卷本的*Opere complete*, ed. Raffaele Casimiri et al. (Rome: Istituto Italiano per la Storia della Musica, 1939—1999)。乔瓦尼·加布里埃利：*Opera omnia, CMM* 12 (American Institute of Musicology)，其中第1—6卷由Denis Arnold编订（1956—1974），第7—12卷由Richard Charteris编订（1991—2003），他还将对前六卷进行重新编订。维多利亚：有两套全集，一套是七卷本的*Opera omnia*, ed. Felipe Pedrell (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902—1913)；另一套是四卷本的*Opera omnia, MME* 15—16, 30—31, ed. Higini Agnlès (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1965—1968)。鲁福：*Seven Masses, RRMR* 32 (分两个部分), ed. Lewis Lockwood (Madison: A—R Editions, 1979)。

通论性研究

关于本章内容有一个有益的补充读物:Tim Carter, *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy* (Portland: Amadeus Press, 1992), chapter 7，其中有对罗马和威尼斯风格差异的富于洞见的讨论。

特伦托公会

Lewis Lockwood, “Vincenzo Ruffo and Musical Reform after the Council of Trent”, *MQ* 43 (1957): 342—371; *The Counter Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo* (Vienna: Universal Edition, 1970)；以及上文所列鲁福的弥撒曲版本。亦可参见Richard Sherr, “A Letter from Paolo Animuccia: A Composer's Response to the Council of Trent”, *EM* 12 (1984): 75—78; Karl Gustav Fellerer, “Church Music and the Council of Trent”, *MQ* 39 (1953): 576—594。

帕莱斯特里纳

关于帕莱斯特里纳的文献极多，概览式的著作可选Lockwood, “Giovanni Pierluigi da Palestrina”, in *The New Grove High Renaissance Masters*, ed. Stanley Sadie (New York: Norton, 1984), 93—153 (作品列表由Jessie Ann Owens整理)；更详尽的文献可选Jerome Roche, *Palestrina*, Oxford Studies of Composers 7 (Oxford: Oxford University Press, 1971)。关于帕莱斯特里纳作为复调音乐“救主”的文献，请参考Lockwood, *Palestrina: Pope Marcellus Mass* (New York: Norton, 1975)，其中还附有这套弥撒曲的一个版本。若想详细了解这种对位风格，请参阅Knud Jeppesen的两部经典：*The Style of Palestrina and the Dissonance,* 2nd ed. (Copenhagen: Munksgaard, 1946)，以及*Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, trans. Glen Haydon (New York: Prentice-Hall, 1939; reprint, Dover, 1992)。亦可参见Malcom Byrd, *Palestrina's Style: A Practical Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 1973)，其中包含了一些创作练习。关于帕莱斯特里纳的仿作技术，参阅Quentin Quereau, “Aspects of Palestrina's Parody Procedures”, *JM* 1 (1982): 198—216；关于帕莱斯特里纳及其时代的图像学研究，请参阅Lino Bianchi & Giancarlo Rostriolla, *Iconografia Palestiniana: Giovanni Pierlugi da Palestrina, il suo tempo e la sua fortuna nelle immagini* (Lucia: Libreria Musicale Italiana, 1994)；若想了解当前关于帕莱斯特里纳的研究趋势，可阅读*EM* 22/4 (1994)的“Palestrina Quartercentenary”专刊，其中的论文全是关于这位作曲家的。

威尼斯和乔瓦尼·加布里埃利

关于音乐在威尼斯的地位，可参阅Ellen Rosand, “Music in the Myth of Venice”, *RQ* 30 (1977): 511—537；关于加布里埃利，可参考Denis Arnold: *Giovanni Gabrieli*, Oxford Studies of Composers 12 (Oxford: Oxford University of Press, 1974)，以及*Giovanni Gabrieli and the Music of the Venetian High Renaissance* (Oxford: Oxford University Press, 1979)；关于他的作品目录，参阅Richard Charteris, *Giovanni Gabrieli: A Thematic Catalogue of His Music*, Thematic Catalogue Series 20 (Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press, 1996)。另可参考如下一

些关于威尼斯的文献：Jonathan Glixon, “A Musicians’ Union in Sixteenth-Century Music Venice”, *JAMS* 36 (1983): 392—421；以及第二十六章末尾的文献注释中所列David Bryant的文章。

西班牙和维多利亚

这方面的基础性文献是Robert M. Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961)，以及“Tomás Luis de Victoria”, in *The New Grove High Renaissance Masters*, 291—319；*EM*, vol. 22, no. 2 (1994), vol. 23 (1995)中题为“Iberian Discoveries II—III”的特刊，其中的主要篇什都是关于十六世纪西班牙的；另可参见Eugene C. Cramer, *Tomás Luis de Victoria: A Guide to Research*, Composer Resource Manuals 43 (New York: Garland, 1998)。

其他引用文献

Noel O’Regan, “Palestrina, a Musican and Composer in the Marketplace”, *EM* 22 (1994): 551—572；Harold S. Powers, “Modal Representation in Polyphonic Offertories”, *EMH* 2 (1982): 43—86。

第三十八章　效力于歌词的音乐

乐谱版本

阿莱奥蒂：*Ghirlanda de madrigali a quatro voci*, ed. C. Ann Carruthers, Music at the Courts of Italy 1 (New York: The Broude Trust, 1994)。卡苏拉娜：*I madrigali di Maddalena Casulana*, ed. Beatrice Pescerelli (Florence: Olschki, 1979)。拉索：有两套曲集：较老的版本是*Sämtliche Werker*, ed. F. X. Haberl & Adolph Sandberger (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894—1926)；较新的版本仍在出版过程中，*Sämtliche Werke: Neue Reihe*, ed. Horst Leuchtmann et al. (Kassel: Bärenreiter, 1956—1995)。勒热纳：读者不妨从下列两份文献中自行挑选各种世俗作品进行组合：*Anthologie de la chanson Parisienne au XVIe siècle, ed. François Lesure* (Monaco: L’Oiseaux-lyre, 1953)，以及*Claude Le Jeune: Le*

Printemps, MMRF 12—14, ed. Henry Expert (Paris: Leduc, 1900—1901)。玛伦齐奥：我们可以借助下面两部正在出版的文献来接近这位作曲家，一部是*Opera omnia, CMM* 72, ed. Bernhard Meier & Roland Jackson (American Institute of Musicology, 1976—)，另一部是*L. Marenzio: The Secular Works*, ed. Steven Ledbetter & Patricia Myers (New York: Broude Bros., 1977—)。蒙特威尔第：*Tutte le opere*, 17 vols., ed. G. Francesco Malipiero (Asola: G. F. Malipiero 1926—1942; Vienna: Universal Edition, 1966)。罗勒：*Opera omnia, CMM* 14, ed. Bernhard Meier (American Institute of Musicology, 1959—1977)。韦基：*The Four-Voice Canzonettas, RRMR* 92—93, ed. Ruth DeFord (Madison: A—R Edition, 1993)。韦尔特：*Collected Works, CMM 24*, ed. Carol MacClintock & Melvin Bernstein (American Institute of Musicology, 1961)。

世俗歌曲

对此有一篇简明的导论性文献，辑于Franćois Lesure, *Musicians and Poets of the French Renaissance*, trans. Elia Gianturco & Hans Rosenwald (New York: Merlin Press, 1955); *Early Music History* 13 (1994)这一期的全部文章都在论述这一议题。如想了解法国人文主义的背景，可阅读F. A. Yates的经典著作：*The French Academies of the Sixteenth Century* (London: The Warburg Institute, 1947); 关于音乐律动[*musique mesurée*]，可参见D. P. Walker, "The Aims of Baïf's Académie de Poésie et de Musicque", *JRBM* 1 (1946): 91—100；以及"Claude de Jeune and Musique Mesurée", *MD* 3 (1949): 151—170；"The Rhythm and Notation of Musique Mesurée", *MD* 4 (1950): 163—186。

拉索

两套核心文献都是以德语写的：Wolfgang Bötticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit, 1532—1594* (Kassel: Bärenreiter, 1958)，以及Horst Leuchtman, *Orland di Lasso*, 2 vols. (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1976—1977)；英语文献中，不错的基础读物是James Haar的两篇文章："Orlande de Lassus", in *The New Grove High Renaissance Masters*, ed. Stanley Sadie (New York: Norton, 1984), 157—227;

"Munich at the Time of Orlande de Lassus", in *Renaissance*, ed. Stanley Sadie & Iain Fenlon (London: Macmillan, 1989), 243—262；亦可参阅Jerome Roche, *Lassus*, Oxford Studies of Composers 19 (London: Oxford University Press, 1982); Live Wearing, "Orlandus Lassus (1532—1594) and the Munich Kapelle", *EM* 10 (1982): 147—153。

意大利牧歌

除第二十七章文献注解部分所引Haar、Einstein、Carter、Roche的通论性著作外，另可参考下列论述单位作曲家的著作。玛伦齐奥：Denis Arnold, *Marenzio*, Oxford Studies of Composers 2 (London: Oxford University Press, 1965)。韦尔特：Carol MacClintock, *Giaches de Wert (1535—1596): Life and Works, MSD* 17 (American Institute of Musicology, 1966)。蒙特威尔第：有一部Silke Leopold的通览式著作可供参考：*Monteverdi: Music in Transition*, trans. Anne Smith (Oxford: Oxford University Press, 1991); Leo Schrade的*Monteverdi: Creator of Modern Music* (New York: Norton, 1950)虽已年代久远，却是经典之作；有一封作曲家书信的编译版本：Denis Stevens, *The Letters of Claudio Monteverdi* (New York: Columbia University Press, 1980)，还有一本几篇不错的论文收于The *New Monteverdi Companion*, ed. Denis Arnold & Nigel Fortune (Oxford: Clarendon Press, 1985)；关于牧歌，可参阅Denis Arnold, *Monteverdi Madrigals*这本小书 (London: British Broadcasting Corporation, 1967)； 以及Gary Tomlinson的透彻论著：*Monteverdi and the End of the Renaissance* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1987)，其中的开篇和结尾章节精彩地论述了当时的智力气候；*Early Music*发行了两期论述蒙特威尔第的专刊，分别是21/4 (1993)和22/1 (1994)。

费拉拉和曼图亚

Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara, 1579—1597*, 2 vols. (Princeton: Princeton University Press, 1980); Iain Fenlon, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, 2 vols. (Cambridge: Cambridge University Press, 1980—1982)。

女性音乐家

Karin Pendle, *Women and Music: A History* (Bloomington: Indiana University Press, 1991); Anthony Newcomb, "Courtesans, Muses, or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy", in *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150—1950*, ed. Jane Bowers & Judith Tick (Urbana: University of Illinois Press, 1986), 90—115; Martha F. Schleifer & Sylvia Glickman, eds. *Women Composers: Music Through the Ages*, vol. 1: *Composers Born Before 1599* (New York: G. K. Hall, 1996)，其中有论及阿莱蒂奥、卡苏拉娜、玛萨伦齐，以及伊莎贝拉·德·梅迪奇[Isabella de'Medici]和莱奥诺拉·奥尔西尼[Leonora Orsini]母女。

其他引用文献

Vered Cohen, *On the Modes* (New Haven: Yale University Press, 1983); Joseph P. Clancy, trans., *The Odes and Epodes of Horace* (Chicago: University of Chicago Press, 1960); *Musical Poetics: Joachim Burmeister*, ed. Claude Palisca, trans. Benito Rivera (New Haven: Yale University Press, 1993); James Haar, "A Sixteenth-Century Attempt at Music Criticism", *JAMS* 36 (1983): 191—209。

第三十九章　历史插图：1588—1590

无敌舰队

Garrett Mattingly, *Armada* (Boston: Houghton Mifflin, 1959)是一部经典文献；另可阅读Colin Martin & Geoffrey Parker, *The Spanish Armada* (New York: Norton, 1988)；如想了解西班牙皇权的盛衰史，可参阅John H. Elliott, *Imperial Spain: 1469—1716* (London: Penguin, 1970)。

利昂·蒙德纳和威尼斯犹太区

Mark Cohen, trans. & ed., *The Autobiography of a Seventeenth-Century Venetian Rabbi: Leon Modena's Life of Judah* (Princeton: Princeton University Press, 1988)，这部英译文献提供了极好的历史和文献语境；另可参见Brian

Pullan, *The Jews of European and the Inquisition of Venice, 1550—1670* (Totowa, N. J.: Barnes & Noble, 1983)；若想对十六世纪意大利的犹太人有整体了解，可阅读 Cecil Roth, The Jews in the Renaissance (Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1959)，以及M. A. Shulvass, The Jew in the World of the Renaissance, trans. E. Koss (Leiden: Brill, 1973；原版为希伯来文，发表于1955年)；关于十五世纪的反犹主义，R. Po-Chia Hsia, *Trent, 1475: Stories of Ritual Murder* (New Haven: Yale University Press, 1982)为我们提供了精彩的叙述。

第四十章　伊丽莎白时期的英国

乐谱版本

牧　歌：*English Madrigal School*, 36 vols., ed. Edmund H. Fellowes (London: Stainer & Bell, 1914—1924; rev. Thurston Dart et al., 1958—1976)，其中收录了威尔克斯和威尔比的全部牧歌作品；*English Madrigal Verse, 1588—1632*, 3rd ed., ed. Frederick W. Sternfeld and David Greer (Oxford: Oxford University Press, 1967)。琉特琴歌：*The English School of Lutenist Song Writers*, 32 vols., ed. Fellowes (London: Stainer & Bell, 1920—1932; rev. Dart et al., 1959—1966)，其中包括有道兰所作的琉特琴歌。*English Lute Songs, 1597—1632: A Collection of Facsimile Reprints*, 9 vols., ed. Frederick W. Sternfeld (Menston: Scholar Press, 1967—1969); *Lyrics from English Airs, 1596—1622*, ed. Edward Doughtie (Cambridge: Harvard University Press, 1970)。键盘音乐：*Tudor Keyboard Music, c. 1520—1580, MB* 66, ed. John Caldwell (London: Stainer & Bell, 1995)；*Elizabethan Keyboard Music, MB* 55, ed., Alan Brown (London: Stainer & Bell, 1989)；*The Fitzwilliam Virginal Book*, 2 vols., ed. J. A. Fuller Maitland & W. Barclay Squire (London & Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894—1899; reprint, New York: Dover, 1963)。康索尔特音乐：*Elizabethan Consort Music, MB* 44—45, ed. Paul Doe (London: Stainer & Bell, 1979—1988); Morley, *The First Book of Consort Lessons 1599 and 1611*, ed. Sydney Beck (New York: C. F. Peters, 1959)。

布尔：*Keyboard Music, MB* 14, 19, ed. John Steele et al. (London: Stainer & Bell, 1960—1963; rev. 1967—1970)。伯德：*The Byrd Edition*, 17 vols., ed. Philip

Brett, Craig Monston, Alan Brown, and Kenneth Elliot (London: Stainer & Bell, 1970—2005)，其中包罗万象，却唯独不含键盘作品，键盘曲可见于*William Byrd: Keyboard Music*, 2nd ed, *MB* 27—28, ed. Alan Brown (London: Stainer & Bell, 1976)。道兰：*The Collected Lute Music of John Dowland*, ed. Diana Poulton and Basil Lam (London: Faber & Faber, 1978)；*Complete Consort Music*, ed. Edgar Hunt (London: Schott, 1985)；以及*English School of Lutenist Song Writers*（出版信息见上文）中收录的琉特琴歌。法纳比（贾尔斯和理查德）：*Keyboard Music*, MB 24, ed. Richard Marlowe (London: Stainer & Bell, 1965)。莫莱：参见*Englsich Madrigal School* 和 *English Schools of Lutenist Song Writers*；其键盘音乐可见于*Keyboard Works*, Stainer and Bell Keyboard Series 12—13, 2nd ed., ed. Thurston Dart (London: Stainer & Bell, 1964)。塔利斯：他为安立甘教会所作的音乐可见于*English Sacred Music*, vol. 1: *Anthems*, vol. 2: *Service Music*, *EECM* 12—13, ed. Leonard Ellinwood (London: Stainer & Bell, 1971; rev. Paul Doe, 1974)；他的天主教音乐可见于*TCM* 6, ed. Fellowes et al. (London: Oxford University Press, 1928)；至于兼用拉丁语和英语的宗教乐谱，则可参见*A Tallis Anthology: 17 Anthems and Motets*, ed. John Milsom (Oxford: Oxford University Press, 1992)；他的键盘音乐收录在*Complete Keyboard Works*, ed. Denis Stevens (London: Hinrichsen, 1953)。泰　伊：*The Instrumental Music, RRMR* 3, ed. Robert Weidner (New Haven: A—R Editions, 1967)。威尔克斯和威尔比：参见*Englisch Madrigal School*，出版信息见上文。

通论性研究

John Caldwell, *Oxford History of English Music*, vol. 1: *From the Beginnings to c. 1715* (Oxford: Clarendon Press, 1991), chapters 6—8提供了一个综论性概览，如同它对本书第一章和第三十四章里的相关材料所做的那样；Craig Monson, "Elizabethan London"中有对英国音乐生活的生动概述, in *The Renaissance*, ed. Iain Fenlon (London: Macmillan, 1989), 304—340。虽然托马斯·维索恩[Thomas Wythorne]是个小作曲家，但*The Autobiography of Thomas Vythrone*, ed. J. M. Osborne (Oxford: Oxford University Press, 1961)却提供了关于这位音乐家的一

幅生动而详细的生活图景；Walter Woodfill, *Musicians in English Society from Elizabeth to Charles I* (Princeton: Princeton University Press, 1953; rev. 1969)依然是一部经典文献；Andrew Ashbee, *Records of English Court Music*, 8 vols. (Aldershot, Hampshire: Scholar Press, 1991—1995)极有价值。关于赞助人方面的资料，可参考Charles W. Warren, "Music at Nonesuch", *MQ* 54 (1968): 47—57；Lynn Hulse, "The Musical Patronage of Robert Cecil, First Earl of Salisbury" (1563—1612), *JRMA* 116 (1991): 24—40。

礼仪音乐

首先请参看第三十四章文献注解中所附出自Stevens、Benham、Le Huray、Phillips之手的那些文献，另可参考Nicholas Temperley, *The Music of the English Parish Church* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979)，以及伯德和塔利斯名下所列的相关文献。

世俗歌曲

关于英国牧歌的经典文献是Joseph Kerman, *The Elizabethan Madrigal: A Comparative Study* (New York: American Musicological Society, 1962)；Philip Brett, "English Consort Song, 1570—1625", *PRMA* 87 (1961—1962): 73—88中有对该体裁的简明记述；Ian Spinks, *English Song: Dowland to Purcell* (London: Batsford, 1974, rev. 1986)是关于琉特琴歌的优秀基础文献。

键盘音乐

John Caldwell, *English Keyboard Music before the Nineteenth Century* (New York: Praeger, 1979)；Willi Apel, *The History of Keyboard Music to 1750*, trans. Hans Tischler (Bloomington: Indiana University Press, 1972)；Alexander Silbiger, ed., *Keyboard Music before 1700* (New York: Schirmer, 1994)中提供了一个很好的导论；关于装饰音，可参阅Desmond Hunter, "The Application of (Ornamental) Strokes in English Virginal Music: A Brief Chronological Survey", *PPR* 9 (1996): 66—77。若想了解关于英国键盘音乐的全部曲目，可参阅Virginia Brookes,

British Keyboard Music to c. 1660: Sources and Thematic Index (London: Oxford University Press, 1996)。

伯德

这方面的文献非常丰富。有一篇简明的记述可见于Joseph Kerman, "William Byrd", in *The New Grove High Renaissance Masters*, ed. Stanley Sadie (New York: Norton, 1984)，其中将他的生平和作品交织叙述在了一起；较具规模的引论性文献仍然是Edmund H. Fellowes, *William Byrd* (London: Oxford University Press, 1948)；亦可参见Imogen Holst, *Byrd* (London: Faber, 1972)。还有一部由三位作者共同撰写的三卷本研究著作——*The Music of William Byrd*正在计划中，第1卷：Oliver Neighbour, *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*, 第2卷：Kerman, *The Masses and Motets of William Byrd*, 第3卷：Philip Brett, *The Songs, Services, and Anthems of William Byrd* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1978, 1981, 1992)。H. K. Andrew, *Technique of Byrd's Vocal Polyphony* (London: Oxford University Press, 1964)是对伯德音乐风格的近距离考察；Alan Brown & Richard Turbett, eds., *Byrd Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992)中收集了一些不错的论文，是为纪念伯德诞辰四百五十周年而作；想关于伯德的研究文献，有一个综合性的研究指南，即Turbet, *William Byrd: A Guide to Research*, Garland Composer Resource Manuals 7 (New York: Garland, 1987)，更新一点的研究指南参看"Byrd at 450", *Brio* 31 (1994): 96—102。

其他作曲家

布尔：Walker Cunningham, *The Keyboard Music of John Bull*, Studies in Musicology 71 (Ann Arbor: UMI Research Press, 1984)。道兰：Diana Poulton, *John Dowland: His Life and Works* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1972)。莫莱：由于没有全面论述莫莱的专著，所以可通过阅读他本人的论文来了解他：*A Plain and Easy Introduction to Practical Music*, ed. R. Alec Harman (New York: Norton, 1973；原版1952)。塔利斯：Paul Doe, *Tallis*,

Oxford Studies of Composers 4 (London: Oxford University Press, 1968)。威尔克斯：David Brown, *Thomas Weelkes: A Biographical and Critical Study* (New York: Praget, 1969)；G. A. Philipps, "Patronage in the Career of Thomas Weelkes", *MQ* 62 (1976): 46—57。威尔比：Brown, *John Wilbye* (London: Oxford University Press, 1974)。

玛丽和伊丽莎白

John Guy, *Tudor England* (Oxford: Oxford University Press, 1988)中对两位女王的统治都有论及；关于玛丽，可参阅David Loades, *Mary Tudor: A Life* (Oxford: Blackwell, 1989)；关于伊丽莎白，可参阅D. M. Palliser, *The Age of Elizabeth* (London: Longman, 1983)，以及Christopher Haigh, *The Reign of Elizabeth* (London: Macmillan, 1985)中所收录的论文；关于同时代目击者William Harrison的记述，可参阅*The Description of England: The Classic Contemporary Account of Tudor Social Life*, ed. Georges Edelen (Washington, D. C., & New York: Folger Shakespeare Library / Dover, 1968)。

结语

"文艺复兴"的观念

有三本不错的基础性读物：Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought & Renaissance Thought II* (New York: Harper & Row, 1961/65)；Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (London: Paladin, 1965)；Michael Levey, *Early Renaissance* (Hardmondsworth, Eng., Penguin, 1967)。

文艺复兴与晚期中世纪/现代初期

关于文学研究中文艺复兴和现代初期之间的差异，请参阅Leah S. Marcus, "Renaissance / Early Modern Studies", in *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*, ed. Stephen Greenblatt & Giles Gunn (New York: Modern Language Association of America, 1992), 63。

关于历史编纂学方面的最新探讨，参看Lewis Lockwood, “Renaissance”, *New Grove*, 15: 736—741; Jessie Ann Owens, “Music Historiography and the Definition of the ‘Renaissance’”, *Notes* 47 (1990): 305—330; Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380—1500* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993); Don Harrán, “Research into Music of the Renaissance: New Perspectives, New Objectives”, *ISM* 6 (1996): 81—98; 上列后三篇文献都质疑了传统的观念。亦可参见Friedrich Blume, *Renaissance and Baroque Music: A Comprehensive Survey*, trans. M. D. Herder Norton (New York: Norton, 1967)，其中对二十世纪上半叶以来的观点进行了很好的概述；Edward E. Lowinsky, “Music in the Culture of the Renaissance”, *JHI* 15 (1954): 509—553 (reprint in Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays, ed. Bonnie J. Blackburn and Lowinsky [Chicago: University of Chicago Press, 1991], 1: 19—39)，其中不仅把文艺复兴音乐视为一个自足的时期，而且视之为对过去的鲜明决裂。

索　引

【原注】斜体页码系指插图

【译注】此表所附均为原著页码，即中译本边码；页码后所附字母“n”表示注释[note]。

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Y

Z

译后记

能够担任阿特拉斯此书的译者，是值得我庆幸终生的机遇。十年来，围绕此书的研习、翻译、校对和教学工作，已深度融入我的日常生活。阿特拉斯的深厚学养、敏捷才思、宏阔视野，以及优雅谦恭的文风、化繁为简的叙述和娓娓道来的口吻，赋予了这本大部头断代史以简明、晓畅、可靠、可读的品质。

阿特拉斯在书中展示了编年史的独特魅力，宛如将巨幅卷轴缓缓铺开。那些题为“历史插图”的章目，想必能让读者眼前一亮。其引人入胜的程度，不逊于穿插在全书各处的百余幅真正的历史图片。我时常感到这是一部能催生“沉浸式”阅读体验的音乐断代史著作。

书末的评注书目文献，以其类别详细、篇目精要、评语简洁而堪称典范，体现了优秀学者的风范和良知。读者若集中阅览，便可近距离“感触”文艺复兴音乐学术的鲜活语境，继而萌生细读某些章节的兴趣。对于时未出版、年份空缺的文献篇目，我惯于查阅最新资讯并予补足，但偶尔也会落空。

译文方面，为强化“历史感”，我将书内出自历史人物之口的引文译成了浅易的文言，以使读者感受到叙述主体切换时的口吻变化。诗文的翻译与此同理，我尽量保留了原诗的韵式（有时也包括韵声），并对诗文中的其他形式趣味（藏头诗、句中韵、逆行词句、双关语、跨行连续等）进行了转化式再现。

书中包含大量的非英语和古英语词汇。广见于曲名和文论标题中的拉丁语、法语、意大利语、德语、西班牙语文字，经常是从某个文本（例如首句唱词）中摘选出来的片段，不具备自足通顺的语义，增加了翻译难度。对此，我照例查考了原文，力有不逮之处，恳望读者指出。

此书的适读人群包括：对历史感兴趣的爱乐者，对音乐感兴趣的世界史学者，对早期音乐感兴趣的表演者，以及——或为潜在主体的——西方音乐史的学习研究者。多年来，我以兼职教授身份在上海音乐学院为硕、博研究生开设的西方音乐断代史专题研讨课——《文艺复兴音乐》（学时一年）便是以此书作为核心参考文献的。

感谢杨燕迪、孙国忠两位教授的信任和鼓励，感谢上海音乐学院“西方音乐史高峰学科团队”和“双一流高校音乐学理论研究创新团队”将此译著纳为建设项目，感谢上海音乐出版社宽允我保持“十年磨剑”的从容心态，感谢责任编辑于爽女士的包容和帮助，她身为责任编辑和专业读者的双重素养，全面提升了译稿品质。

于我而言，学术翻译的意义首在学习、次在分享。期待读者对译文的指正意见，以延伸我对此书的学习，并为再版时优化译文提供助力。

孙红杰

2023年记于上海